Ludwig Tiecks Bühnenreformen

Von

Dr. Erich Drach



Berlin
Verlag von R. Trenkel
1909





Ludwig Tiecks Bühnenreformen

Von

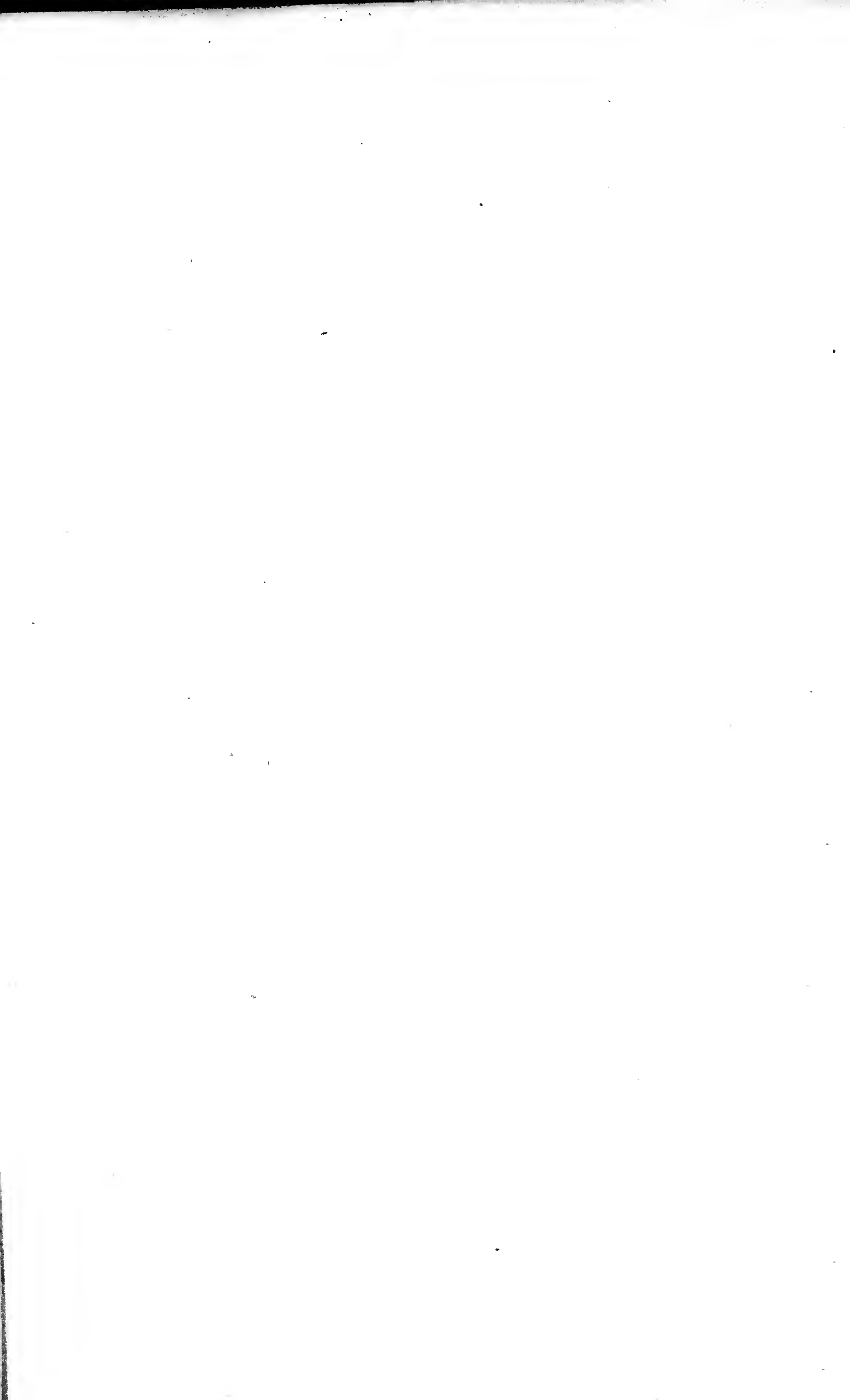
Dr. Erich Drach



Berlin
Verlag von R. Trenkel
1909



Meiner Frau.



Die dramaturgischen Leistungen von Ludwig Tieck sind von der literarischen Kritik fast ausnahmslos als unfruchtbar verurteilt worden. Verhältnismäßig die meiste Beachtung haben noch seine Besprechungen dramatischer Werke gefunden. Zwar fehlt es auch in diesem Punkte nicht an oberflächlicher Verkennung und augenscheinlichen Irrtümern; das ganz einseitige Urteil W. Scherers gehört hierzu. Doch finden sich daneben auch Stimmen — Koberstein und einige andere —, die den Wert von Tiecks kritischem Urteil anerkennen. Seine praktische Tätigkeit an den Theatern in Dresden und Berlin hingegen, seine Vorschläge und Versuche zur Bühnenreform sind entweder ganz übersehen oder als Ausgeburten verstiegener „Shakespearomanie" beiseite geschoben worden. Daß seine Zeitgenossen, Laube, Mosen, Grillparzer und andere, sie nicht verstanden und mit den bekannten Schlagworten „Blindheit", „eigensinnige Marotten", „von Vorurteilen eingesponnen", „Grillen und Schrullen" abtaten, ist allenfalls erklärlich. Aber verwundern muß es, wenn selbst Minor bei Besprechung dieser Frage es Tieck zum Fehler anrechnet, daß er in seiner Opposition gegen die Überschätzung des Zubehörs auf der modernen Bühne zu weit gehe, indem er die Shakespearesche Bühne an Stelle unserer von den Franzosen überkommenen zu setzen wünsche[1]). Auch die neueren Arbeiten, die sich speziell mit dem Dramaturgen Tieck befassen, lassen hier eine Lücke[2]). Kaiser äußert sich zu dem Punkte so gut wie gar nicht, und Bischoff, der zwar selber jene oberflächlichen Beurteiler zurückweist, kommt doch über allgemeine

[1]) Kürschners Dtsch. Nat.-Lit. Band 144, Vorrede.

[2]) O. Kaiser, Der Dualismus Ludwig Tiecks als Dramatiker und Dramaturg. Diss. Leipzig 1885. — H. Bischoff, Ludwig Tieck als Dramaturg. Brüssel 1897.

Bemerkungen und Zusammenstellung der einschlägigen Zitate nicht hinaus; gleichsam entschuldigend hebt er hervor, Tieck habe ja gar nicht die altenglische Bühne in ihrer ganzen Hilflosigkeit wieder einführen, sondern nur ihre Vorzüge auf die moderne Dekorationsbühne übertragen wollen, obwohl gerade diese Behauptung, die sich auf einen gelegentlichen Satz der Kritischen Schriften stützt, so einzeln für sich hingestellt, durchaus unklar, ja irreführend wirkt. Der ernstliche Versuch, Tiecks Bühnenreformen zu verstehen, sie im Zusammenhang zu erklären und einzuschätzen, ist noch von keiner Seite unternommen worden.

Das Fehlen eines solchen Versuches läßt sich einigermaßen verstehen durch die Stellung, welche literarischer und künstlerischer Geschmack zu der heutzutage gebräuchlichen Bühnenform bis vor nicht allzulanger Zeit einnahmen. Solange man einstimmig überzeugt war, daß die Dekorationsbühne für unsere Bedürfnisse bedingungslos die einzige genügende und damit berechtigte Form sei, solange man an das Prinzip fest glaubte, und es nur durch stets gesteigerte Übertrumpfung des bisher Erreichten fortbilden wollte, solange mußten die Vorschläge eines Mannes unverstanden bleiben, der auf den ersten Blick ein völliges „Zurückschrauben der Entwickelung" zu verlangen schien, einzig um seinem Lieblingsautor einen Dienst, und überdies wie man meinte einen schlechten, zu erweisen. Dieses Verhältnis ändert sich von dem Augenblick an, da die Kritik an dem Prinzip sich regt und seine bisherige unbedingte Giltigkeit umstößt. Die Geschmackskultur, wie auf allen Gebieten künstlerischer Betätigung, so auch in Anschauung des Theaters, hat sich seit der Zeit, da Tiecks Auftreten Gegenstand der Kritik wurde, gewandelt. Wir sind aufmerksam geworden auf die unverbesserlichen Mängel, welche unsere Bühne für einen wertvollen Teil der Literatur untauglich machen, und sehen Stück und Spiel darunter leiden. Wir empfinden nicht mehr das Auskramen geschichtlicher Kenntnisse und die Erreichung kleinlicher Wirklichkeitstreue als erstrebenswertes Ziel der szenischen Einrichtung, historischen oder modernen Realismus als den Inbegriff der theatralischen Kunst. Wir haben auch in rein malerischem Sinne anders sehen gelernt und die Herrschaft des Historienbildes gebrochen — und damit ist es an der Zeit, daß die literarische

Kritik von dem heute gewonnenen Standpunkt aus die vergessenen dramaturgischen Schriften und Taten Ludwig Tiecks wieder einmal überprüfe, um nunmehr, von vorgefaßter Meinung nicht mehr beeinflußt, ihren Wert oder Unwert festzustellen.

Der Weg, den diese Untersuchung und Würdigung zu gehen hat, liegt vorgezeichnet in dem allmählichen Werdegang, welchen die Ideen einer Bühnenreform in Tiecks Geiste nahmen: Voll des wärmsten Interesses am Theater macht er dieses zum Mittelpunkt seiner kritischen Arbeiten, eignet sich umfassende Kenntnisse der Bühnengeschichte an und lernt hierbei Beschaffenheit und Vorzüge der älteren Formen schätzen (I). Mit dem Theaterbetrieb der Gegenwart bringt ihn seine Stellung in Dresden in tägliche Berührung, so daß er in seinen Kritiken deren Fehler anzugeben und neue Theorieen zu einer Verbesserung aufzustellen vermag (II). Diese führen zu einer freien Neubildung der altenglischen Einrichtungen; manche seiner Zeitgenossen hatten sie schon gekannt und geschätzt, er erweist ihre Anwendbarkeit auf die praktischen Bedürfnisse; soweit zugänglich, verschafft er sich zu diesem Zweck genaue Kenntnisse über die Bühne Shakespeares (III). Nunmehr verarbeitet er die gewonnenen Eindrücke, versucht eine bildliche Wiederherstellung dieser Bühne, legt sich unter dem Gewand einer Novelle in der Phantasie ihre Grundzüge für seine Anforderungen zurecht, denkt daneben auch an Kompromisse mit der herrschenden Richtung (IV). König Friedrich Wilhelm IV. ermöglicht ihm endlich, bei den Berliner Aufführungen in den vierziger Jahren seine Pläne zu verwirklichen (V). Aber seine Schöpfungen sind ihrer Zeit um viele Jahrzehnte voraus, werden nicht verstanden, bald vergessen; trotzdem keimt die von ihm gestreute Saat weiter, dürftig zwar, doch nimmer zu vertilgen (VI).

Die Darstellung wird nun versuchen müssen, diesem Entwickelungsgang folgend ein Urteil zu ermöglichen.

I.

Mit dem Theater stand Tieck schon seit seiner frühesten Jugend in naher Verbindung, und zu allen Zeiten zog es ihn nach seinem eigenen Geständnis mit zauberischer Gewalt an. Der Vater, der selbst am Schauspiel einigen Gefallen fand, machte ihm die Jugendwerke Goethes zugänglich, von denen vor allem Götz von Berlichingen den nachhaltigsten Eindruck hervorrief; den Siegeszug Schillers erlebte Tieck selbst mit. Auch Shakespeare trat, zuerst mit Hamlet, in den Gesichtskreis schon des Knaben, und blieb fortan das ganze Leben hindurch der Mittelpunkt seiner Geisteswelt. Auf dem Berliner Theater des Prinzipals Döbbelin sah er den Heldenspieler Fleck, Reisen machten ihn mit Schröder, Iffland und Goethes Truppe (in Lauchstädt) bekannt. Nur des Vaters Einspruch hinderte ihn daran, selbst Schauspieler zu werden. Um so eifriger pflegte er aber seine Theaterstudien, besuchte ungezählte Male die Hofbühne der Hauptstadt wie die Bretterbude fahrender Komödianten, las dramaturgische Schriften, vertiefte sich in geschichtliche Fragen und gewann die umfangreichste Belesenheit in der dramatischen Literatur aller Zeiten und Völker. So eignete er sich allmählich eine umfassende Kenntnis des deutschen Theaterwesens, seiner Geschichte und seines gegenwärtigen Zustandes, an, als der erste deutsche wissenschaftliche Forscher überhaupt, der diesen Gegenstand pflegte. Das Ergebnis seiner Arbeiten legte er nieder in den „Kritischen Schriften", die er im Jahre 1848 zum ersten Male gesammelt erscheinen ließ, und den „Dramaturgischen Blättern", die 1852 sein Freund Eduard Devrient vollständig herausgab. Eine zusammenfassende Schilderung des mittelalterlichen und des altenglischen Theaters, die Geschichte seiner Entstehung und Erläuterung seiner Vorzüge vor dem modernen, sollte das lang geplante[1]) und oft angekündigte Werk über Shakespeare bringen, das indessen unvollendet blieb. Um ein Bild seines Wissens zu gewinnen und seine auf dieses sich gründenden Reformtheorieen kennen zu lernen, sind wir also auf

[1]) Seit 1792/93; Schriften Band 11 Seite VIII.

die Abschnitte „Altenglisches Theater“ und „Anfänge des deutschen Theaters“ in Band I der Kritischen Schriften angewiesen, sowie auf die Bemerkungen, die sich, zumeist in Berichte über die Aufführung Shakespearescher Stücke eingestreut, in den Dramaturgischen Blättern (Kritische Schriften Band III und IV) finden. Von vornherein muß zugegeben werden, daß in dem historischen Teil manches fehlerhafte, schiefe Urteil mit in Kauf zu nehmen ist. Allein, was M. Koch über seine Arbeiten zur englischen Theatergeschichte sagt[1]), gilt auch für jene zur deutschen: „Das Irrige und die Willkür daran herauszufinden, ist heute keine schwere Kunst. Vielleicht schwieriger, aber gewiß auch richtiger ist es, sich klar zu machen, wieviel dazu gehörte, mit den damaligen Hilfsmitteln ein solches Bild zu entwerfen.“ An wirklich bedeutsamen Werken lagen nur A. W. Schlegels „Vorlesungen zur Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur“ vor, die, von Tieck des öfteren benutzt, doch auf einer viel zu allgemeinen Grundlage beruhen, als daß sie jeweils im Einzelfalle historisch in die Tiefe zu dringen vermöchten. Um so höher läßt sich der Wert der Kritischen Schriften bemessen. An strenger Genauigkeit im Einzelnen fehlt es wohl hin und wieder, aber aus jedem Satz spricht klares Erfassen dessen, worauf es ankommt, volles Verständnis des innern Wesens der geschilderten Verhältnisse. Was Tieck in großen Zügen über den Entwickelungsgang der szenischen Einrichtungen mitteilt, ist von der neueren Forschung zumeist angenommen worden; nur wenige Lücken durchbrechen die Darstellung, und gering ist die Zahl der Behauptungen, die spätere bessere Erkenntnis als Irrtümer widerlegt hat. Am lehrreichsten für die Einschätzung seiner Forschungen wirkt ein Vergleich mit den einschlägigen Abschnitten in Ed. Devrients „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“. Devrient, der sich „in Tat und Gesinnung als Tiecks Jünger fühlen und zeigen wollte“, und, abgesehen von der Herausgabe der Dramaturgischen Blätter, für die Erprobung und Durchführung von Tiecks Ideen Anerkennenswertes gewirkt hat[2]),

[1]) M. Koch, Ludwig Tiecks Stellung zu Shakespeare. Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft 32, Seite 330 ff.

[2]) Briefe an Ludwig Tieck. Breslau 1864. Briefe Devrients vom 31. Mai 31, 4. Nov. 35, 13. Jan. 39, 15. Febr. 41, 24. März 47.

schöpfte wiederholt aus dessen Arbeiten — wie briefliche Mitteilungen und zahlreiche Zitate, zum Teil mit Namensnennung, beweisen. Aber welcher Unterschied in den Leistungen beider! Mit kritischem Scharfsinn ausgerüstet, unterstützt von reicher und tiefgegründeter literarischer Bildung geht Tieck vor. Devrient hingegen steckt in einem bestimmten System von Anschauungen, über welche er sich nicht erheben kann; in dieses zwängt er, wenn auch auf Kosten der geschichtlichen Wahrheit, alle Tatsachen hinein. Wo Tieck — in richtiger Erkenntnis des ihm zu gebote stehenden mangelhaften Materiales — mit bestimmteren Ausführungen wohlweislich zurückhält, verliert sich Devrient mit breit ausgesponnenen Einzelangaben nur allzu oft in ein uferloses Meer unhaltbarer Hypothesen[1]. Indessen ist ein Unterschied zu machen zwischen Devrient dem Chronisten vergangener Zeiten und Devrient dem Berichterstatter über Selbsterlebtes. Dort kann seine Arbeit nur mit äußerster Vorsicht benutzt werden — hier erweist er sich fast überall als verständnisvoller unparteiischer Beurteiler, als Mann von literarischer Bildung und künstlerischem Feingefühl. Für das neunzehnte Jahrhundert hat sein Zeugnis deshalb den Wert einer durchaus glaubwürdigen Quelle.

Die Entstehung des mittelalterlichen Theaters brachte Tieck mit der Antike in Zusammenhang: „Die ältere Gestalt der Bühne, die im wesentlichen in Frankreich, Spanien und Deutschland, in ganz Europa dieselbe war, schrieb sich noch von der Vorstellung der Mysterien her, die in allen Ländern gespielt wurden. Diese alte Einrichtung, übereinstimmend in den Hauptsachen mit der athenischen Bühne, mag vielleicht ein Abkömmling jener herrlichen

[1]) Zwei Beispiele mögen das bestätigen: Tieck hatte die Niederlande einzig als den Reiseweg bezeichnet, über welchen englische Komödianten nach Deutschland zogen, Devrient brachte mit seinen „niederländischen Wandertruppen" mißverständlich ein ganz neues und nirgends feststellbares Element in die Theatergeschichte. (Vgl. hierzu Meißner, Die engl. Komödianten). — Bei der Darstellung der mittelalterlichen Bühnenverhältnisse, von Tieck im Innern so richtig erfaßt, verführt Devrient die Einseitigkeit, die Bühne als ein guckkastenartiges nur mit einer Seite dem Publikum zugewandtes Podium zu betrachten, und die Unfähigkeit, sich in weitgehende Forderungen an die Phantasie zu finden, zu ganz absurden Folgerungen.

Szene gewesen sein[1])." Diese Ableitung ist mittlerweile wohl endgiltig als verfehlt nachgewiesen worden. Die Fäden weiterer Entwickelung und Fortwirkung des antiken Theaters wurden durch den Zusammenbruch der alten Kulturwelt zweifellos zerrissen, und wie vieles andere hat sich auch das mittelalterliche Schauspiel aus eigenen Anfängen neu gestalten müssen. Indessen nicht so sehr auf den historischen Zusammenhang kam es Tieck an, ein anderer Vorzug gewann in seinen Augen größeren Wert und ließ ihm die zwei Szenenformen gleich bedeutungsvoll erscheinen: Die Gleichheit der künstlerischen Grundlagen, auf denen trotz tiefgreifender stilistischer Unterschiede, die beiden Arten fußen. Der Ort der Handlung wird nicht als wirklich vor den Augen des Publikums bestehend vorgetäuscht, sondern ein an und für sich durchaus neutraler Schauplatz bildet den stets gleich bleibenden Spielraum für alle Geschehnisse; die Aufgabe, diesen für jeden Einzelfall zu einem bestimmten Bilde auszugestalten, bleibt der Einbildungskraft des Zuschauers überlassen. Um das Verständnis zu erleichtern, legt eine feststehende Übereinkunft zwischen Dichter und Darsteller einerseits, Zuschauer andrerseits den Sinn fest, der einzelnen Bestandteilen der Bühne zugedacht ist. Bei der griechischen Bühne führen die Türen des Mittelbaues immer in den Königspalast; der Schauplatz der mittelalterlichen religiösen Spiele vereinigt Himmel und Hölle, alle Städte und Länder der christlichen Überlieferung zu einem Gesamtbilde, wenige Schritte breit; im altenglischen Theater bedeutet die Hinterbühne zumeist einen geschlossenen Raum, die Oberbühne ein höher liegendes Gemach (Balkon, Wall). In jedem Fall läßt sich die Bedeutung, die das eben gespielte Stück dem Schauplatz verleiht, nicht ohne weiteres aus dem Äußern erkennen; der Geist des Zuschauers wird zu vorstellender Eigentätigkeit angeregt, nicht aber abgelenkt durch eine als selbständiger Faktor auftretende Dekoration, welche statt der Illusion der Phantasie diejenige der Sinne hervorruft. Die Ortsvorstellung tritt ein ausgelöst durch und für die Worte und Handlungen des Spielers, nicht als Selbstzweck, sondern als Unterstützung und Folie der das Hauptinteresse fesselnden

---

[1]) Kr. Schr. I 247.

Darstellung. Für die Freiheit dichterischen Schaffens tritt dazu ferner noch der Vorteil, daß die viel weiter umgrenzten Möglichkeiten hier die Hereinziehung von Örtlichkeiten erlauben, die eine naturgetreue Nachbildung auf der Szene nur platt oder überladen gestalten könnte. — Diese Wesensverwandtheit der sonst so verschiedenen stilistischen Eigenart betonte Tieck. Beide erkannte er als in ihrer Gestalt vollwertige Kunstformen an, und es ist eine bemerkenswerte Eigenschaft seiner Reformideen, daß sie Elemente der beiden Gattungen zu einem Ganzen ineinander fügten, daß bei den Berliner Aufführungen griechische und Shakespearesche Stücke einander die Wage hielten. Tieck wußte, wie schon Koch in seinem noch mehrfach zu erwähnenden gehaltvollen Aufsatz bemerkt, auch in diesem Falle „die manigfaltigsten Formen und vielfachsten Erscheinungen, die sich in der Geschichte zeigen, mit begeistertem Blick zu ehren", und hielt sich weit entfernt von der ihm zum Vorwurf gemachten einseitigen Shakespeare-Verhimmelung. Den Ausgangspunkt seiner Arbeit bildete allerdings die altenglische Bühne, aber nicht einzig deshalb, weil sie Shakespeares Bühne war, sondern weil er — mit einer etwas oberflächlichen Verwischung des historischen Unterschiedes zwischen der mittelalterlichen Bühne im allgemeinen und der im sechzehnten Jahrhundert auf englischem Boden ausgebildeten Sonderart — in dieser überhaupt den Träger der Entwickelung des neuzeitlichen Schauspieles erblickte. „Die alte Form der Bühne gebar ohne alle Theorie die Form des neueren europäischen Dramas, das sich in seiner inneren Gestaltung den Mysterien anschloß. Diese Form ist uns Neueren ebenso naturgemäß, ebenso historisch wie im Gemüt begründet, als es nur immer die Bühne der Griechen den Athenern und Hellenen sein konnte. Wo etwas Großes Reife, wo das Schöne seine Vollendung suchte, hat es immer in Deutschland, England und Spanien diese Form wiederfinden und erstreben wollen[1]." — Es handelt sich nun vorerst darum, zu überblicken, wie diese Entwickelung sich dem Auge Tiecks darstellte, wie die Bühne der englischen Komödianten in Deutschland eingeführt, gepflegt und wiederum verdrängt wurde, und zwar muß diese Frage etwas

[1]) Kr. Schr. I 248.

ausführlicher besprochen werden, da die Geschichte des deutschen Theaters vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts über Gottsched zur Einbürgerung der italienischen Opernbühne die objektive Grundlage und der subjektive Anstoß zu Tiecks Reformen wurde.

Gleich zu Anfang steht eine bedeutende, von den Zeitgenossen anfänglich kaum geglaubte Entdeckung[1]), die Tieck 1817 veröffentlichen konnte: er berichtet von dem Auftreten englischer Komödiantentruppen in Deutschland und bemerkt auch sofort die für die ganze fernere Gestaltung so wichtige, ja geradezu entscheidende Neuerung, daß hier zum ersten Male Berufsschauspieler auftraten, also Männer, die eine bestimmte Kunsttradition und Bühnenpraxis besaßen und fortpflanzen konnten — wenn schon seine zurechtgeklügelte Erklärung ihrer Nationalität nicht haltbar ist. Das englische Repertoire und die englische Schaubühne, das sind die Angebinde, welche die fremden Gäste der literarischen Welt Deutschlands mitbrachten. Rasch sieht Tieck ihren Einfluß sich ausbreiten; an Jakob Ayrers Schauspielen nimmt er wahr, wie trotz ihrer undramatischen Verwirrung und der Häufung unnützer Figuren immer die äußere Einrichtung der altenglischen Bühne durchschimmert. Aus den Regieanweisungen setzt er sich deren Gestalt zusammen: „Ayrer kennt verschiedene Abteilungen des Theaters, die eigentliche Bühne, oder das Podium, die hintere etwas erhöhte, die er Brücke nennt . . ., und das obere Theater, bei Ayrer die Zinne.“[2]) Diese Beschreibung stimmt nicht völlig; die neuere Forschung[3]) hat vielmehr klargelegt: Ayrer übernahm von den Englischen Komödianten nur die „Zinne“; im Gegensatz zu ihnen unterschied er nicht Vorder- nnd Hinterbühne, sondern hielt an dem einheitlichen Spielfeld der Meistersänger fest, arbeitete also mit nur zwei Bühnenfeldern. Tiecks Irrtum, der sich übrigens noch bis in die Gegenwart gehalten hat[4]), lag nahe genug: Ayrer schien ihm nicht nur literarisch sondern auch bühnentechnisch das altenglische Theater auf deutschem Boden aufleben zu lassen, und

[1]) Koch a. a. O. 345.

[2]) Kr. Schr. I 370.

[3]) Kaulfuß-Diesch, Die Inszenierung des deutschen Dramas, Leipzig 1905 [Köster, Probefahrten VII] Seite 168, 175 u. f.

[4]) So bei Robertson, Zur Kritik Jakob Ayrers, Leipzig 1892, Seite 10 u. f.

in dieser Bühne mit ihrem charakteristischen dreiteiligen Aufbau sah er den Unterschied und Fortschritt gekennzeichnet, welcher das Theater der Neuzeit von demjenigen des Mittelalters abhob. Auch dieses hatte ja verschiedene Schauplätze zu einer szenischen Gesamtheit vereinigt; den Kunstgriff, die einzelnen Teile der Bühne verschieden hoch über dem Erdboden anzulegen und durch solche Niveauunterschiede Bereicherung der Inszenierung, Erleichterung des Erfassens zu gewinnen, treffen wir gleichfalls bei ihm schon an; aber da waren es nur allgemein angewandte Regiemittel geblieben, für jeden Einzelfall nach Belieben und Bedarf veränderlich, ohne bindendes Gesetz, die gefügigen Werkzeuge der Aufführung breitfließender episch-episodischer Spiele, die nur das dialogische Gewand zu Dramen rechnen läßt. Die englische Bühne hingegen faßt zum ersten Male diese einzelnen Inszenierungsmöglichkeiten zum durchdachten System zusammen, setzt anstelle der formfreien Willkür die Eindämmung in die Form, an Stelle der vagen Standorttechnik den lokal einheitlichen Spielraum. Sie zwingt so den Dichter zu gleichem Zusammenfassen und Vereinheitlichen, kann ihm aber dafür als Mittel dienen, gerade durch diese Festlegung bestimmte, nur ihr eigene Wirkungen zu erzielen. Aus der Praxis erwachsene Regiemittel werden auf ihr zum bewußt angewandten Kunstmittel, das Drama erhebt sich von epischer Weitläufigkeit zur eigentlich dramatischen Konzentration, es wird erst „Drama" im engeren Sinne des Wortes. „Wir sehen, freilich nur durch Nachahmung fremder Originale, in manchem von Ayrers Schauspielen die dramatische Kunst eine höhere Stufe ersteigen."[1]) Eine Einzelheit muß an dem Theater, wie es Tieck sich für Ayrer zurechtgelegt hatte, besonders bemerkt werden: er glaubt annehmen zu sollen, die „Brücke" sei etwas höher gelegen als das Proszenium, die „Bühne", in welcher er den vorwiegenden Spielraum sieht. Wenn, wie Kaulfuß-Diesch nachweist, „Bühne" und „Brücke" bei Ayrer ein und dasselbe sind, so entfällt diese Möglichkeit von selbst. Doch konnte Tieck auch seine Kenntnis der altenglischen Szene zu einer solchen Anschauung nicht führen; denn auf eine Überhöhung der Hinterbühne gegen die Vorderbühne

[1]) Kr. Schr. I 342.

kann aus keinerlei Quellen, nicht literarischen noch graphischen, geschlossen werden; die Werke, auf denen Tiecks Wissen fußte, enthalten nichts darüber. Wir finden in diesem Punkte allgemeine Übereinstimmung: ein über den Erdboden erhöhtes, aber in seinen einzelnen Teilen durchaus ebenes Podium umfaßt Vorder- und Hinterbühne; hinter der letzteren — vielleicht auch darüber, was nicht durchaus klargestellt ist — erhebt sich ein Balkon, die Oberbühne. Tieck aber betonte das stufenmäßige Ansteigen: er maß ihm für die Bildwirkung besonderen Wert zu. Bei den Berliner Aufführungen traf er seine Anordnungen völlig von diesem Standpunkt aus, sogar bei dem ohne Rücksicht auf praktische Verwertung unternommenen rein historischen Versuch einer Rekonstruktion der Shakespearebühne verließ er ihn nicht. Die Anregung dazu stammte aber nicht von der altenglischen Bühne selbst, sondern sie ist eben in der Vorstellung zu suchen, die ihm von der Bühne Ayrers und dessen Zeitgenossen vorschwebte.

Eine Darstellung der Bühnenverhältnisse zwischen Ayrer und Gottsched, zwischen der Herrschaft der ausgebildeten englischen und der ausgebildeten französisch-italienischen Form fehlt bei Tieck. Daß die Ausläufer des Systems bis herunter zu Christian Weise, die durch ihre Unterscheidung eines „äußeren und inneren Schauplatzes" ihre Abstammung verrieten, ihn nicht fesseln noch fördern konnten, liegt auf der Hand. Verwundern aber muß es, daß er einen andern Mann, einen Neuerer auf dem Gebiet des Bühnenbaus, gänzlich übersehen hat: den Magister Johannes Velten. In seinen sämtlichen Schriften gedenkt er auch nicht mit einem Wort des betriebsamen Kursächsischen Prinzipals, dessen Aufführungen doch der Kunst der Inszenierung ein ganz neues Element hinzufügten. Schon um die Mitte des Jahrhunderts hatte Johann Rist seinen „innern Schauplatz" zu allerlei Tableaux, lebenden Bildern u. dgl. verwendet[1]). Indem er hiermit durch den schönen Anblick an sich wirken wollte, lockerte er das Prinzip, die szenischen Hilfsmittel nur zur Anregung der Phantasie zu benutzen. Velten durchbrach es gänzlich. Den geschlossenen Raum

[1]) R. Genée, die Entwickelung des szenischen Theaters und die Bühnenreform in München. Stuttgart 1889.

hinter dem Schauplatz, unter dem Balkon, der den Engländern nur als Ankleide- und Aufbewahrungsort gedient hatte, verbreiterte er zur Hinterbühne[1]), auf der sich nun bunte Dekorationen, Erscheinungen von Luft und Seeungeheuern, Zaubermaschinerieen, Feuerwerke zu grob-sinnlicher und gänzlich undramatischer Wirkung vereinten. Ein merkwürdiges Bild des Übergangs, diese Veltensche Schaubühne: zur einen Hälfte strenge alte Einfachheit, zur andern äußerlich blendende Überladung, Opernhaftigkeit, italienische Dekoration. In England bewegte sich auf den gleichen Bahnen der Architekt Inigo Jones. Mit diesem hat Tieck sich beschäftigt, von ihm glaubte er zeitweise lernen zu können (siehe Seite 58); darum waren einige Worte über Jones' Gegenstück in Deutschland geboten.

Die zwei Ursachen, welche die englische Bühnenform nach kurzem Bestehen auf deutschem Boden wiederum vernichten sollten, finden in der Wirksamkeit Veltens klaren Ausdruck: die eine, bühnentechnische, war das verderbliche Beispiel aufgedonnerter Prunkentfaltung der italienischen Oper und die hierdurch bewirkte Verwöhnung des Publikums. Die andere, literarische, bestand in dem Durchdringen der neuen Geistesrichtung: Veltens Spielplan beherrschen bereits vollständig die Franzosen, seine Stärke liegt in Molière und Corneille. Tieck sah in diesem Zustande der englischen Bühne den Boden entzogen, in dem allein sie wurzeln und gedeihen konnte. Die engherzige Konvention des französischen Kunstgeschmackes vertrug sich nicht mit der alten Freiheit der Szene, die veränderten Ansichten der Gebildeten zwangen auch sie, ihre Form anpassend zu ändern. Das Theater „begann gleichsam wieder von vorn, als wenn die dramatische Kunst noch nicht erfunden worden wäre[2])". Den Stifter dieses neuen Theaters erkennt Tieck in Andreas Gryphius, vermag jedoch dessen schriftstellerischem Schaffen nicht gerecht zu werden. Wenn Gryphius durch Anlehnung an formal höher durchgebildete außerdeutsche Autoren den überkommenen rohen Stoff in die künstlerische Form zu schließen strebte, so erfüllte er damit, wenn

[1]) Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched. Halle 1889.

[2]) Kr. Schr. I 368.

auch einseitig, eine literarische Aufgabe von höchster Bedeutung. Tieck aber sah in seiner „Hauptsorge des Beschränkens und Vereinfachens" nur eine Preisgabe der Nationalität und verallgemeinerte sein Urteil dahin, daß zu des Gryphius Zeit die Einrichtung der Ayrerschen Schaubühne vergessen gewesen sei, und er die Szene der Franzosen angenommen habe[1]). Diese Angabe ist irrig; in seinen Regieanweisungen verrät Gryphius vielmehr fraglos den Zusammenhang mit jenem Vorgänger, spricht von einem „innern Schauplatz", läßt eine Person „hinter der Tapete" sich befinden, den Ort der Handlung inmitten des Aktes wechseln, alles Eigentümlichkeiten, die nur der Gedanke an die altenglische Bühnenform erklärlich macht. Gryphius lebte und wirkte ja auch ein ganzes Menschenalter vor Magister Velten. Die Umgestaltung der Bühnenverhältnisse für das Schauspiel setzt Tieck also wohl zu früh an — anders für die Oper! — der Anstoß zu der Umgestaltung hingegen ist tatsächlich in Gryphius zu sehen. Die Einheit von Zeit und Ort macht eine mehrteilige Szene überflüssig und je strenger die Dramatiker sich an das französische Schema hielten, desto stärker mußte das Bedürfnis nach einer Einheitsbühne werden, desto rascher und nachhaltiger diese die frühere Form verdrängen. Zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts war die geteilte Bühne endgiltig abgetan. Die Theorie verdammte sie: Gottscheds „Critische Dichtkunst" (Von Tragödien oder Trauerspielen § 18) stellte die schroffe Forderung nach „Einheit des Ortes" in des Wortes engster Bedeutung, und da das eben wieder erwachende Interesse der Gebildeten an ernsthafter Theaterkunst eben von dieser theoretischen Betrachtung geleitet wurde, so mußte sie sich auch praktisch auf spärliche und für die allgemeine Entwicklung gänzlich bedeutungslose Reste einschränken[2]).

---

[1]) Kr. Schr. I, 369.

[2]) Den wichtigsten Rest der geteilten und in den Lokaldispositionen durch keine Dekoration eingeschränkten Bühne stellt das Oberammergauer Passionsspiel dar. Wenn auch die früher vertretene Annahme, es stamme von der altenglischen Bühne ab, bezweifelt werden muß, so hat es doch in den Grundzügen mit dieser viel Gemeinsames, erscheint allerdings in Anordnung und Ausrüstung mit späteren Zutaten aufgeputzt. Ein lebhaftes Interesse für das Ober-

Der einheitliche Ort der Handlung muß durch eine Dekoration dargestellt werden, „die Nachahmung der Natur läßt nichts anders zu", forderte Gottsched weiterhin (a. a. O. § 29). Damit wird die Illusionsdekoration, ursprünglich eine Erfindung der italienischen Oper, in das Schauspiel übertragen. Weitläufige Opernhäuser, mit glänzender und kostbarer Zurüstung ausgestattet, bestanden in Italien bereits in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts; in der zweiten Hälfte wurden sie in Deutschland da und dort nachgeahmt, das achtzehnte Jahrhundert sah sie als überall eingeführte und mit Vorliebe besuchte Vergnügungsstätten. Die deutschen Schauspieler, die die Wohltat eines stehenden Hauses noch gar nicht kannten, waren froh, überhaupt Heimstätten zu finden. Mochten diese nun den Anforderungen des rezitierenden Schauspieles etwas mehr oder weniger genügen — gleichviel! Man hatte doch ein festes Dach über dem Kopf, und so sehen wir in allen Städten, wo ständige Opernhäuser errichtet waren, die fahrenden Komödiantentruppen mit allem Eifer nach deren Benützung drängen. Hatte man sich aber erst einmal die Tür geöffnet, so mußte man sich den Einrichtungen des Innern anbequemen: Der gähnende Riesenraum der Bühne mußte mit bunten Dekorationen ausgefüllt werden. Diese prunkvoll und abwechselungsreich zu gestalten und durch allerlei Maschinerieen und Zaubereien die Schaugier des verhältnismäßig spärlichen Publikums immer neu anzureizen, dazu zwang die nie rastende Nebenbuhlerschaft um Gunst und Geld der Zuschauer, welche die italienischen Operngesellschaften entfalteten. Überdies kam die deutsche Oper von neuem auf, und die Schauspielertruppen, wie sie früher Fechter und Springer zu den Ihren gezählt hatten, nahmen die Erfolg verheißende Gattung mit ihrem Ausstattungsapparat in den Spielplan auf. Von da begann eine grenzenlose Vermengung

ammergauer Spiel zeigte Ed. Devrient, der sich bei den Studien zu seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" damit befaßte, das Spiel auch 1850 (vielleicht schon 1840) besuchte und eine Monographie darüber herausgab. Bei dem lebhaften Gedankenaustausch über alle Fragen des Theaters, den Devrient mit Tieck pflog, ist es durchaus nicht unwahrscheinlich, daß dieser über die Passionsaufführung und deren von Devrient hochgepriesenen künstlerischen Eindruck Kunde erhalten habe. Allerdings ist dies nur eine unbeweisbare Annahme.

der beiden Kunstgattungen: Das gleiche Ensemble rezitierte heute und sang und tanzte morgen, ein Überfluß auffälliger Dekorationen durfte keiner Vorstellung fehlen, denn das Publikum verlangte sie als stets neuen Reiz: man spielte das Schauspiel unter den Bedingungen der Oper, im Opernhause[1]).

II.

So hatte sich der Gang der Entwickelung vor Tieck gestaltet; hier greift er ein. Er sah, daß die Darstellung des gesprochenen Dramas, einem artfremden Inszenierungsmuster angeglichen, durch diese Vergewaltigung die eingreifendsten Schädigungen erleiden mußte. Hiergegen erhob er zuerst die Stimme seiner angesehenen Kritik und strebte in den als Rezensionen über die Dresdener Hofbühne erschienenen „Dramaturgischen Blättern“, „auf die Schwächen und Verkehrtheiten aufmerksam zu machen, welche unser Theater zu vernichten drohen“. Der Begriff „Theater“ ist hier natürlich nur in dem Sinn von „Bühnenkunst“ zu verstehen. Wie sehr Tieck den mächtigen Aufschwung der dramatischen Literatur, den gerade er miterlebte, zu würdigen verstand, das lehrt mehr als ein Aufsatz seiner kritischen Schriften; daß es

---

[1]) Ed. Devrient berichtet im zweiten Bande seiner „Gesch. d. dtsch. Schspk.“ (Seite 105), die Schönemannsche Truppe habe aus Mangel an Dekorationen 1756 in Kiel die altenglische Manier eingeführt: „Eine gelbe Tapete für alle Innenräume, eine grüne für Garten, Feld und Wald.“ Woher Devrient diese Bemerkung bringt, ist bei der summarischen Angabe, die er von seinen Quellenwerken gibt, schwer zu untersuchen. Zwar findet sich in der darunter erwähnten Geschichte der Mecklenburgischen Theater von Bärensprung (Schwerin 1837, Seite 52) für das Jahr 1751 eine interessante Parallelnotiz, nichtsdestoweniger dürfte hier wohl ein Irrtum, vielleicht ein Mißverständnis einer selbst nur halbrichtigen Angabe vorliegen. Denn ganz abgesehen davon, daß eine solche Unterscheidung durch Farben überhaupt nirgends bezeugt ist, erscheint es schlechthin ausgeschlossen, daß das damalige Publikum sich jemals zu dem hierzu nötigen künstlerischen Verständnis hätte aufschwingen können. Die elendesten Dekorationen wären eher hingenommen worden, als die Zumutung eines solchen Verzichtes auf das Wirklichkeitsbedürfnis der Zuschauer.

aber mit der Kunst der theatralischen Darstellung, mit Inszenierung und Regie, trotz, oder vielleicht wegen glänzender Einzelerscheinungen[1]) im Argen liege, darüber waren sich auch andere von den vorzüglichsten Theaterkennern seiner Zeit einig; verschieden war nur die Art, wie sie eine Verbesserung versuchten.

Zwei Fehler verurteilt Tieck an der modernen Bühne: „Seit wir die alte Szene eingerissen und eine neue, ganz ungeziemende aufgebaut haben, auf welcher uns statt der Kunst Wirklichkeit und statt der poetischen Täuschung ein gaukelndes Hintergehen als die Aufgabe der Poesie erscheint, tun sich Widersprüche hervor, die sich die alten Dramatiker nicht konnten träumen lassen. — Der meiste Tadel und das Nichtverständnis des Shakespeare, selbst bei den Engländern, rührt daher, daß noch immer die wenigsten unser jetziges Theater aus der Phantasie entfernen können." So heißt es in der Vorrede zu „Shakespeares Vorschule" vom Jahre 1828. Erstens verurteilt er im vollen Umfang die unkünstlerische Geschmacksrichtung, welche das gesamte Bühnenwesen seiner Zeit beherrschte, und allen Einzeläußerungen, wie Theaterbau, Dekoration, Spielweise den Stempel aufdrückte, und wollte Mittel finden, sie zu läutern. Zweitens vermißte er die Möglichkeit, den größten germanischen Dramatiker sinnentsprechend aufzuführen und suchte durch seine Neuerungen eine solche Möglichkeit zu schaffen. Dieses Doppelstreben muß als besonderer Wert und charakteristische Eigentümlichkeit seiner Reformen scharf hervorgehoben werden, um so mehr, als für sein Wirken immer und immer wieder Worte geprägt wurden, wie „gelehrte Experimente" „Spielereien ohne Wert für das praktische Theater"; als einzige Triebfeder betrachtete man die einseitige Absicht, einigen verwandlungsreichen Stücken des britischen Dramatikers eine ungestrichene Aufführung zu ermöglichen. Daß der Wunsch nach einer brauchbaren Shakespearebühne für Tieck ein bedeutsamer Ansporn, ja geradezu der Ausgangspunkt seiner szenischen Reformen war, ist zweifellos; daß es ihm aber nicht allein auf diese Einzelheit, sondern darüber hinaus auf eine künstlerische Neugestaltung der gesamten Grundlagen des veräußerlichten und oft geradezu

---

[1]) Man denke an den unheilvollen Einfluß von Emil Devrient!

kunstfeindlichen Theaterwesens ankam, das hätte jeder aus seinen zahlreichen Ausführungen mit leichter Mühe herauslesen können. Nach diesen zwei Seiten hin müssen darum seine Reformen betrachet werden: erstens, welche Fehler der Inszenierung und Regie im allgemeinen nach Tiecks Ansicht die Bühnenpraxis beherrschen, und die Maßnahmen, mittels deren sie behoben werden sollen; zweitens die Notwendigkeiten, von denen eine sinngemäße Shakespeareaufführung bedingt wird.

Schon in den Häusern selber, ihrer Bauart und Zweckbestimmung, sah Tieck einen Teil der Fehler, verhältnismäßig immerhin noch den geringsten, weil äußerlichen, liegen. Das italienische Rangtheater vereinigt viele Vorzüge in sich, die seiner Bestimmung dienen: es ist der glänzende Rahmen für Hoffestlichkeiten, der ganze Hofstaat läßt sich, abgestuft nach den Regeln der Zeremonie, darin unterbringen, eine riesige Anzahl von Menschen findet mühelos Raum, die Inhaber der meisten Plätze übersehen einen großen Teil des Saales, und, was für nicht minder wichtig gilt, werden von da gesehen. Der freie Blick auf die Bühne wurde dieser Möglichkeit ungescheut aufgeopfert. Während der Vorstellung erstrahlte das Haus im Glanz von tausend Lichtern, „die weit über den milden Schein des Tages hinausgehen"[1]) — zu Tiecks Zeit wurde eben die Gasbeleuchtung neu eingeführt, die Verdunkelung des Zuschauerraumes war noch nicht üblich —; so zerstreute sich die Aufmerksamkeit des Publikums, feinere Übergänge in Ton und Mimik gingen verloren, der Schauspieler, der Wort und Geberde auf den breitspurigsten aufgetragensten Ton stimmen mußte, verlor Maß und Haltung in der ganzen Darstellung. Wie lächerlich aber nahmen sich in dieser prunkenden Umgebung die kleinen Armseligkeiten des täglichen Durchschnittsspielplanes aus! Mit guter Satire trifft Tieck dies Mißverhältnis, wie er, gelegentlich der mit dem Generaldirektor von Lüttichau unternommenen Kunstreise, über das Münchener Hoftheater, den mächtigsten Bau dieser Art, berichtet[2]): erst schildert er beredt den imposanten Eingang, Treppen, Säulen, alles macht einen edeln

---

[1]) R. Köpke, Ludwig Tieck, Leipzig 1855. II Seite 227.
[2]) Kr. Schr. IV. 51.

Eindruck; inwendig Pracht auf Pracht, Goldverzierung, wohin man sieht, er ist ganz geblendet. „Ich nehme endlich den Komödienzettel zur Hand, um zu sehen, welch große erhabene Begebenheit sich nun in diesem mächtigen Raum vor meinen Augen entwickeln soll, die nur irgend diesem Gebäude entsprechen könnte, und lese: ‚Die beiden Grenadiere, oder die verwechselten Tornister‘.“ — Wenn heutzutage Theaterneubauten geplant werden, pflegen Fachleute die Errichtung von zwei Häusern zu fordern, einem großen als Heimstätte der Oper und klassischen Tragödie, einem kleinen für bürgerliches Stück und Lustspiel. Diese Notwendigkeit sah bereits Tieck, doch seine Erkenntnis schöpfte den Gedanken schon tiefer aus, als es heutzutage geschieht: „Man glaube nicht, Shakespeares und Schillers Poesie dadurch zu verherrlichen, daß man sie durch ein lästiges und zu lange weilendes Augenschauspiel erdrückt[1])!“ Mochte die Oper in einem Riesenbau alle Künste höchster Bühnentechnik spielen lassen, das gesamte deutsche Schauspiel, die große Tragödie eingeschlossen, sollte ein kleineres, geschmackvolles und zweckmäßiges Haus beziehen!

Und dieses kleinere Haus durfte nicht etwa, wie man heute die Forderung noch gemeinhin auffaßt, ein Abklatsch des großen sein, nur durch die Verringerung der Maße davon unterschieden: durchaus neue künstlerische Prinzipien sollten in seinen Hallen herrschen. Der szenische Teil der Bühnenkunst hatte bisher wenig Beachtung gefunden. Man betrachtete das Theater, wofern nicht überhaupt als Vergnügungsstätte, einzig als Mittel zur Verkörperung der dramatischen Literatur; als Kunstleistung forderte man darin vor allem dichterischen Wert des Stückes, daneben sinngemäßen Vortrag durch den Schauspieler; mit diesen beiden Forderungen befaßte sich die dramaturgische Ästhetik. Die szenische Einrichtung hingegen galt als zwar für das äußere Verständnis notwendiges, aber für den inneren künstlerischen Gehalt der Darstellung belangloses Hilfsmittel, dessen Gestaltung getrost der Erfindung des Dekorationsmalers überlassen bleiben konnte. Hier übernahm man traditionell das Vorhandene, wie es eben einmal war, ohne sich über seine künstlerischen Bedingungen Gedanken

[1]) Kr. Schr. IV. 73.

zu machen. Tieck hingegen sah als der erste, daß die Szenierung sich dem künstlerischen Gesamteindruck in weitaus gesteigertem Maße nutzbar machen lasse. Auch ihm, und ihm besonders, bedeutet die Rede Kern und Rückgrat des Ganzen; wie sehr er das Wort im Mittelpunkt stehen sah, beweisen seine unausgesetzten Bemühungen, die Schauspieler korrekte Aussprache und sinnvollen Vortrag zu lehren, beweisen seine gepriesenen dramatischen Vorlesungen. Aber das szenische Element sollte von dem geistigen Leiter des Spieles künstlerisch durchdacht und herangezogen werden, um den Eindruck des Wortes zu stützen und zu stärken. Tieck erkennt die gewaltige Erhöhung der Gesamtwirkung, welche eine von künstlerischen Grundsätzen geleitete Inszenierung hervorzurufen vermag; er sieht neben dem Kunstwerk „dramatische Dichtung" ein anderes selbständiges Kunstwerk „theatralische Aufführung", von dem die Inszenierung einen wesentlichen innern Bestandteil bildet. Der oft wiederholte Vorwurf, Tieck habe in literarischer Einseitigkeit den praktisch-szenischen Teil der Bühnenkunst vernachlässigt, trifft gerade ihn am wenigsten; er bewertete ihn in seiner Bedeutung höher, als alle zeitgenössischen Dramaturgen. Aber eben infolge dieser seiner hohen Einschätzung des szenischen Elements mußte er, wenn er die übliche Dekoration auf ihren künstlerischen Wert hin prüfte, finden, daß sie zur Unterstützung des dramatischen Eindrucks nicht fähig sei, sondern vielmehr als artfremder Bestandteil die Einheitlichkeit und damit die Wirkung des Kunstganzen vernichte.

Das italienische Theater erstrebt das Erwecken sinnlicher Illusion; die perspektivisch entworfenen Dekorationen sollen einen nicht vorhandenen Raum als tatsächlich vorhanden vortäuschen. In dem literarischen Teil der Bühnenkunst war dies Prinzip der sklavischen Naturnachahmung schon längst verdammt worden. Der szenische war seit Gottsched darin stecken geblieben. Tieck war der erste, der damit brach; in dem er es zur Konsequenz durchdachte, erwies er seine Hinfälligkeit. Die folgerichtige Fortführung des Gedankens der Wirklichkeitsvortäuschung erfordert von dem Dekorierenden, wofern es ihm mit seiner Arbeit Ernst ist, die nachahmende Dekoration immer naturgetreuer auszugestalten, um die Täuschung des Beschauers fortgesetzt zu steigern; je mehr

sich dieser dann dem Glauben überläßt, er sehe wirkliche Dinge, desto dringender wird er natürlich den Wunsch fühlen, daß diese wirklichen Dinge auch schön, merkwürdig, abwechslungsreich sein sollen: er fordert Luxus in Dekoration und Ausstattung; durch solchen Aufwand wird nun wieder die Täuschungsmöglichkeit hinaufgeschraubt, bis sie als Ideal schließlich an dem Gipfelpunkte anlangen würde, wo der Beschauer, ungeachtet der durch Umgebung und Wahrscheinlichkeit bewirkten Hemmung, seinen Augen trauend die Überzeugung gewänne, reale Gegenstände vor sich zu erblicken. In dieser letzten Konsequenz aber liegt zugleich die ganze innere Unsinnigkeit der Richtung, und ihre Schädlichkeit für das ernste Schauspiel. In ihr erkennt Tieck den Hauptfehler[1]): „Solange Dekoration, Kleidung usw., ja Gaukelei nur das Schauspiel erhöhen, es nicht unterdrücken, sind alle diese Dinge zu loben. Warum sollte die Bühne nicht geschmückt sein? Wo es paßt Aufzug, Tanz erheitern? Ein Gewitter nicht natürlich vorgestellt werden? Es ist nur die Rede davon, daß dies nicht die Hauptsache werde, und den Dichter und Schauspieler verdränge." Aber gerade ein Verdrängen muß stattfinden, wenn man den Gedanken illusionistischer Bühnendekoration folgerichtig durchführt. Was sie gibt, überschreitet mit seinen tausend Zufälligkeiten von vornherein die augenblicklichen dramatischen Bedürfnisse des aufzuführenden Stückes. Je höher ihre Durchbildung gesteigert wird, desto ausschließlicher erfüllt sie den Zuschauer mit der Wirkung der eigenen Mittel, desto weniger läßt sie anderen Faktoren Raum. Sie verfolgt durchgängig eigene Regeln und Ziele, ist sich Selbstzweck, und als solcher unfähig, als untergeordneter Bestandteil einem Kunstganzen, der theatralischen Aufführung, sich einzufügen, und damit zugleich untauglich zur Erreichung wahrer dramatischer Werte; denn daß solche Werte sich nicht aus der bloßen Wirklichkeitsnachahmung erzielen lassen, darin stimmen alle Dramaturgen seit Aristoteles überein. „Können wir mit der Ausstattung nicht mehr fertig werden, so ist die Kunst des Dichters wie des Schauspielers völlig abgestorben; beide stehen dann schon als Nieten unter den Gewinnsten dieser Lotterie, und

[1]) Kr. Schr. III. 143, IV. 73.

man sollte es dann lieber geradehin versuchen, ohne diesen Umweg die Zuschauer zu entzücken[1]." Wir kommen damit zum sogenannten Ausstattungsstück, dessen Worte nichts anderes sein wollen, als verbindender Text und Vorwand zu szenischen Kunststücken. Auf diesem Felde erkennt Tieck die Berechtigung dekorativen Aufwandes an, den er an und für sich durchaus nicht verwirft; er hofft sogar, daß auch hier in seiner Art wahrhaft Gutes geschaffen werden könne. Der Oper kommt Pracht und Schmuck nach Wesen und historischer Entwickelung zu; oder schaffe man szenische Aufführungen, die ohne literarische Prätentionen dem Bedürfnis nach freundlicher Augenweide entgegenkommen! „Hier könnte und dürfte sich, unbeschadet anderen Zwecken, die Kunst des Malers, die Zauberei des Lichtes auf das vollkommenste entfalten, der Zuschauer, auch der Gebildete, einen wahrhaft künstlerischen Genuß empfinden, und Effekte könnten auf diesem Wege hervorgebracht werden, von denen das Kühnste, was bis jetzt geschehen ist, nur ein Anfang zu nennen wäre. Barbarei und Geschmacklosigkeit besteht nur darin, daß man alles in alles hineinpacken will[2]." Für das Drama hingegen „muß die Bühne nichts als die Bühne sein wollen, ohne daß ihr der Zuschauer die Rechenschaft abfordert, welchen zufälligen Raum sie eben darstellt[3])".

Das Aufgeben der dekorativen Illusion bedingt den Verzicht auf ihre Trägerin, die malerische Perspektive. Wenn aber „Perspektive, Landschaften u. dgl. dem Drama nur fremde Dinge" wegfallen sollen, so muß eine völlige Umschaffung des davon beherrschten Bühnenbildes erfolgen. In dem hier und an mehreren anderen Stellen besonders erwähnten Begriff der „Landschaft" liegt die Hauptschwierigkeit. Mit der Darstellung eines Interieurs — Zimmer, Höhle — vermag die Bühnenmalerei unschwer leidlich günstig zurechtzukommen: die tatsächlich gegebenen Begrenzungen des Raumes und die bildlich darzustellenden sind identisch. Anders, wenn Garten, Wald, Heide wiedergegeben werden müssen: hier überschreitet das Vorzustellende nach allen Richtungen bei weitem

[1]) Kr. Schr. III. 144.
[2]) Kr. Schr. IV. 74.
[3]) Der junge Tischlermeister, 299.

den wirklich verfügbaren Raum und muß deshalb durch ein System künstlicher Berechnungen als vorhanden vorgetäuscht werden. Gelingen kann diese Täuschung übrigens nie infolge von Gesetzen, die in der Sache selbst liegen; nur Konvention, Gewöhnung falsch zu sehen, läßt den Zuschauer das Erblickte in das damit Gewollte umdenken, und völlig richtig bemerkt Ed. Devrient, die dekorationslose Szene fordert nur, den Ort der Handlung sich zu vergegenwärtigen, die Dekorationsbühne aber, den Ort, welchen man sieht zu vergessen, und einen andern vorzustellen. Trotzdem bedarf sie, um ihre Gesetze überhaupt durchführen zu können, eines geradezu ungeheuerlichen Raumes — man denke an die Tiefe und Höhe selbst mittlerer Bühnenhäuser! Wird das Schauspiel durch die Illusionsdekoration schon innerlich gefährdet, so erwachsen ihm aus der Notwendigkeit der riesigen Ausmaße noch schwere akustische und optische Schäden: die Stimme des Sprechenden verfängt sich in der vielen Leinwand und geht mangels einer festen Architektur im Bühnenhaus verloren, anstatt kräftig gegen den Zuschauerraum geworfen zu werden. „Bei der gewaltigen Höhe der Bühne verschwinden die Schauspieler zu Pygmäen [1]).“ Besonders ungünstig wirkt der übergroße viereckige Platz auf die Möglichkeit, malerisch durchgebildete Gruppen zu stellen. Denn es fehlt in dem weiten leeren Raum der Rahmen, um sie darin einzuordnen und gegen einander abzuheben. Treten nur wenig Menschen auf, wie zumeist im bürgerlichen Schauspiel, so wirkt es lächerlich und unnatürlich, sie förmlich kleine Reisen von einem Ende der Bühne zum andern machen zu sehen. „Der Schauspieler weiß nicht, wann er sprechen soll, und er wird verlegen, wenn er nach einer Rede, besonders der Empfindung, noch weit zu wandern hat [2]).“ Fordert die Situation aber eine Volksmenge oder ein Heer, so muß eine Unzahl Statisten aufgeboten werden, um die Bühne zu füllen, aber um sie unterzubringen bleibt nur die Wahl zwischen künstlich ausgezirkelter ballettartiger Aufstellung — wobei die Rückwärtsstehenden durch die Zwischenräume der Vorderen gesehen werden — oder unklar durcheinander wogendem Gedränge. All das ändert sich mit einem Schlage, sobald die perspektivische

---

[1]) Kr. Schr. IV 51, 333.

[2]) Kr. Schr. IV 85.

Malerei wegfällt und damit ihr Korrelat, die tiefe Bühne, überflüssig wird. Inszenierung und Regie Tiecks gehen nun von folgenden neuen Grundsätzen aus: Auf die weite Ausdehnung nach rückwärts vermag er zu verzichten. Nach den Seiten hingegen gibt er Raum zu, um durch großangelegte Bildwirkung auch der erhabensten Situation in der Darstellung gerecht zu werden. Die Rückwand ist dabei als architektonisch in sich geschlossene Einheit zu denken, wodurch ein ununterbrochener großflächiger Hintergrund gewonnen wird. Die Auflösung der Fläche durch Aussichten, Türen und dergleichen ist vermieden (die später zu besprechende, in der Mitte angeordnete flache Hinterbühne wirkt nur als plastische Vertiefung, nicht als Auflösung der Fläche). Die Spieler kommen und gehen nach rechts und links. Gruppen werden, statt sie in der bisher üblichen albernen Dreiecksaufstellung mit der Hauptsache nach rückwärts zu schieben, in der Querlinie gegen die Mitte zu aufgebaut, kurz, die szenische Gesamtheit erscheint nicht mehr nach der Tiefe orientiert, sondern in die Breite entwickelt. „Man müßte alles sozusagen ins Profil ziehen, was sich uns jetzt en face präsentiert[1]“. Das Bühnenbild gestaltet sich ihm zum Relief.

Unschwer läßt sich der nahe Zusammenhang dieser Regiegrundsätze mit dem monumentalen Kunststil des griechischen Theaters erkennen. Auch die Anordnungen, wie Einzelfälle ausgeführt werden sollen, verraten die glückliche Verarbeitung des antiken Vorbildes. Hierzu gehört der sehr feinsinnig durchdachte Vorschlag gelegentlich der Besprechung des Darmstädter Hoftheaters[2]), sowie insbesondere der Plan für die Darstellung der Schauspielszene im Hamlet. Diese Szene verfolgt den Zweck, durch den Eindruck

---

[1]) Kr. Schr. III 173.

[2]) Kr. Schr. IV 85: „Töricht genug, daß sich die Gewöhnung eingeschlichen hat, vorn an den Lampen sei der vornehmere Platz, und hinten sei der Eingang von der Straße. Man sollte es lieber umkehren. Der Fürst sitzt, klingelt, er spricht mit dem Kammerdiener, der weit hinten erscheint und an der Tür stehen bleibt. Er wendet sich zu diesem, und die Zuschauer vernehmen und sehen von beiden nicht viel. Bildete man sich ein, vorn sei der geringere Platz, die Vorzimmer wären in den Flügeln und die inneren Gemächer draußen träten Besuchende und Diener am Proszenio heraus, und alle diese Auftritte spielten sich deutlicher und anständiger.“

des Schauspiels die Sicherheit des Königs zu zerrütten — der König und die Spieler sind also hier die Hauptfaktoren, die vom Regisseur zu einem wirkungsvollen Bilde zusammenkomponiert werden müssen [1]). Die üblichen Anordnungen, etwa den Hofstaat zur einen, die Spieler zur andern Seite zerreißen das Bild; die Augen des Zuschauers müssen immer hin und her wandern, haften bald rechts, bald links, und können die Gefühle, die das Aufgeführte in dem König wachruft, nicht ohne Störung aus seinem Gebahren verfolgen. Noch schlimmer wird die Wirkung beeinträchtigt, wenn der Hofstaat die zwei Seiten einnimmt, das Spiel aber hinten in der Mitte vor sich geht. Dann entsteht eben wieder das altbekannte unnatürliche Dreieck, welches die Darstellung nach rückwärts in die Bühne hinein verschiebt, statt sie gegen die Zuschauer nach vorwärts zu richten. Tieck will auf einer flachen Bühne König und Königin an die Rückwand auf eine genügend erhöhte Estrade setzen, seitwärts Ophelia, Hamlet auf die Stufen zu ihren Füßen. Das Schauspiel soll ganz vorne in vollkommen durchgeführter Profilstellung wiedergegeben werden. Ob wirklich Shakespeare, wie Tieck meint, gerade diese Aufstellung verwendet hat, mag dahingestellt bleiben; andere Erklärer lassen das Schauspiel im Schauspiel auf der Hinterbühne, noch andere auf dem Balkon vor sich gehen. Eines aber ist sicher: am unmittelbarsten packend wirkt Tiecks Anordnung. Zuschauer und König treten einander Auge in Auge gegenüber, hier dieser in noch unerschütterter Sicherheit tronend, dort jene bereit, auch das leiseste Anzeichen von Schuldbewußtsein in des Mörders Mienen scharfen Blickes wahrzunehmen; dazwischen die Spieler, durch das gemeinsame Interesse ein Bindeglied zwischen beiden: die Spannung, die über der Szene liegt, teilt sich dem Zuschauer mit, seine Anteilnahme

[1]) Die Behauptung, Tieck habe den König als die Hauptperson im Hamlet bezeichnet, ist seit Goethe, um die Verkehrtheit seiner Ansichten zu beweisen, zwar häufig wiederholt worden, aber durchaus falsch. Tieck stellt Kr. Schr. III 248 am Charakter des Claudius einzig und allein die Tatsache fest, daß der König keine unbedeutende, sondern neben Hamlet als Träger des Gegenspiels die wichtigste der übrigen männlichen Rollen ist, was wohl niemand verneinen dürfte. Auch den Geist hat man ja lange Zeit als ziemlich nebensächlich angesehen.

wird mächtig gesteigert. Der Vorschlag zeugt von hervorragendem Verständnis für bildliche, wie auch für dramatische Wirkung. Die erfolgreiche Verwirklichung durch Devrient in Karlsruhe hat seine praktische Brauchbarkeit erwiesen.

„Den Schauspieler bei den wichtigsten Veranlassungen ganz vor in das Proszenium zu drängen, damit das Vorzüglichste hier geschehen und sich entwickeln muß[1])", das war der Grundgedanke, dem all diese Vorschläge entsprangen. Das italienische Operntheater schneidet durch den mächtigen Gurt des Proszeniums — den die sinnlosen Proszeniumslogen nur noch kräftiger betonen — und durch das breit eingelagerte Orchester Publikum und Bühne in zwei scharf geschiedene Teile auseinander[2]). Sie bleiben einander fern und fremd, die sinnliche Kluft wird zur geistigen. Anders, wenn ein Proszeniumsboden als Teil der Bühne die Trennung schließt. Jetzt treten sich beide Angesicht in Angesicht gegenüber, keine Schranke hemmt mehr die unmittelbare Wirkung; der Darsteller, nun gleichsam mitten unter den Zuschauern stehend, zwingt diese mit unwiderstehlicher Intensität in den Bereich seiner Phantasiewelt; die natürliche Forderung des Theaters, das Geheimnis seiner Wirkung, kommt zum Durchbruch: das Band gemeinsamen Denkens und Fühlens vereint beide Teile zu einem Ganzen. Zuschauer und Spieler gehören zusammen; der Begriff der „idealen Ferne" läßt sich aus dem Wesen des Schauspieles in keiner Weise rechtfertigen. Wenn sich vor unsern Augen in Gespräch und Geberde eine Handlung entwickelt, so verlangen wir ohne weiteres, wofern sie uns nicht überhaupt gleichgiltig bleibt, dieser Handlung teilnehmend nahe zu treten, nicht aber nur aus der Ferne ihrem Verlauf zu folgen. Der „Ferne" bedarf nur die Illusionsdekoration, um ihre Täuschungsabsicht mit einiger Hoffnung auf Erfolg ausführen zu können, die wahre Theaterkunst verträgt die Nähe, das schärfste Ins-Augefassen, ja fordert sogar, um voll zu wirken, innige Gemeinschaft von Gebenden und Nehmenden. Mochte auch die Übung früherer Jahrhunderte, einen Teil der Zuschauer auf die Bühne selbst zu setzen, des

[1]) Kr. Schr. IV 334.

[2]) „Wenn der Vorhang aufgezogen ist, sieht das Haus nicht anders aus, als wenn die eine Hälfte weggebrochen wäre." Der junge Tischlermeister 269.

Guten zuviel tun, indem hier die Wohlhabenden sich auf Kosten der Allgemeinheit des Publikums einen besonderen Genuß verschafften, im Grunde erklärt sie sich aus dem natürlichen Wunsch, was man sieht, auch genau zu sehen. Im altenglischen Theater saß die Musikbande im Gerüst der Oberbühne, kein Orchester öffnete sich als trennende Kluft, der Gast sah nicht nur von weitem als zufälliger Zeuge, sondern fühlte sich gleichsam als stiller Teilnehmer der Handlung. Dies Verhältnis wollte Tieck herstellen. Goethe sah in dem Schauspieler die abstrakte Figur eines beweglichen Gemäldes, dessen Fläche, die Vorhanglinie, er nicht überschreiten kann, ohne die Auffassung zu stören[1]; Tieck bekämpfte diese Ansicht als schädliches Vorurteil: ihm wurde der Spieler zum leibhaftigen Menschen, das Stück zum selbstmitgemachten Ereignis, an dem wir unmittelbaren seelischen Anteil nehmen. Goethe wollte im Theater betrachten, Tieck erleben[2].

Die im vorausgehenden besprochenen Eigenschaften, welche das italienische Theater zur Schauspielbühne wenig tauglich machen, widersprechen den Erfordernissen des rezitierenden Dramas in seiner Gesamtheit. Die würdige Aufführung von Stücken Shakespeares und Werken ähnlicher Struktur bedingt die Lösung noch einer besonderen Frage, der Zwischenaktfrage. Drei Theorieen sind aufgestellt worden, um den ungebundenen, oft zerrissenen Aufbau von Shakespeares Dichtungen zu begründen. Ein Teil der Erklärer sieht gerade in dieser Willkür bewußte Kunst, in

---

[1]) Regeln für Schauspieler. § 83. Das Theater ist als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht. — § 84. Man spiele daher niemals zu nahe an den Koulissen. — § 85. Ebensowenig trete man ins Proszenium; dies ist der größte Mißstand; denn die Figur tritt aus dem Raum heraus, innerhalb dessen sie mit dem Szenengemälde und den Mitspielenden ein Ganzes macht.

[2]) Max Martersteig, Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert, Leipzig 1904 Seite 216, behauptet ganz gegensätzlich, Tieck habe, ebenso wie Schlegel, den unmittelbaren dramatischen Effekt, das schaudernde und jubelnde Miterleben, als roh und unkünstlerisch verworfen; er habe das Drama ironisierend behandeln, die unfreiwillige Ironie, die sich aus einer recht rohen Handhabung der Darstellung ergibt, zur beabsichtigten künstlerischen Wirkung erheben wollen, und dergleichen mehr. Es ist unerfindlich, wie Martersteig zu dieser Ansicht gelangt ist; aus Tiecks Dramen ließe sich zur Not eine solche Anschauung ableiten, aus seinen dramaturgischen Schriften und Taten aber nie.

der Freiheit die Wurzel seiner Größe. Ein anderer Teil glaubt dem Dichter gerecht zu werden, wenn er die undramatische Zersplitterung aus der Sorglosigkeit herleitet, welche die zeitgenössischen Bühnenverhältnisse dem Autor erlaubten, und unterscheidet, „wie weit das Ewige und Unvergängliche in Shakespeares Werken reicht, und wo die menschlichen Grenzen seines künstlerischen Könnens beginnen". Drittens sind in neuerer Zeit noch Stimmen laut geworden, welche in die scheinbare Regellosigkeit ein gewisses bühnentechnisches System hineinlegen: daß nämlich jeder Auftritt auf der mit Versatzstücken und Vorhängen ausgestatteten Hinterbühne zum Zweck des Umbaus von zwei Auftritten auf der niemals veränderten Vorderbühne eingefaßt sei. Welche Ansicht die richtigste ist, braucht hier nicht näher untersucht zu werden. Tieck vertrat mit Überzeugung und Eifer den Standpunkt der ersten Gruppe. In den reichlich gehäuften kurzen Zwischenszenen sah er Ruhepunkte, mit Absicht eingeführt, um durch ihr leichtes Vorüberflattern die gespannte Aufmerksamkeit zu zerstreuen, zu erleichtern und so neuen Eindrücken empfänglich zu machen[1]. Diese Anschauung steht mit der ganzen Auffassung der Bühnenkunst, die Tieck hegte, im engsten Zusammenhang: wer im Theater sitzend die furchtbar großen Menschenschicksale eines Hamlet, Othello, Lear, Macbeth nur betrachtend vorüberziehen läßt, um dabei sei es ethische Belehrung zu eigenem Nutz und Frommen, sei es ästhetischen Genuß aus der Kunst des Dichters zu schöpfen, der ist freilich fähig, ohne Ablenkung noch Unterbrechung die ganze Handlung aufzunehmen; persönlich fühlt er sich ja unbeteiligt, sicher vor den entsetzlichen Konflikten, welche die Gestalten des Stückes erschüttern; er erlebt nicht selbst, sondern sieht zu, wie andere erleben[2]. Wer indessen wie Tieck an dem Dasein der Menschen auf der Bühne mit dem eigenen Ich unmittelbaren Anteil nimmt, selbst innerlich mit ihnen jubelt und leidet, der

---

[1]) Kr. Schr. III 259.

[2]) So bei Schiller (Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet) neben anderen Stellen sehr charakteristisch: „Heilsame Schauer werden die Menschheit ergreifen, und in der Stille wird jeder sein gutes Gewissen preisen, wenn Lady Macbeth, eine schreckliche Nachtwandlerin, die Hände wäscht und alle Wohlgerüche Arabiens herbeiruft, den häßlichen Mordgeruch zu vertilgen.

kann die ganze Tragik Shakespeares nicht mit ungebrochener Gewalt über sich ergehen lassen; sie würde ihm nicht mehr künstlerische Erhebung sein, sie würde ihn niederdrücken, verstimmen. Er bedarf der eingestreuten Ruhepunkte, wie ja auch das wirkliche Leben ein großes Schicksal immer mit einem Kreis kleiner Alltäglichkeiten umringt und dicht neben das Traurigste oft das unwiderstehlich Komische setzt. Sie entlasten von der tragischen Schwere und können durch die Wirkung des Gegensatzes „die größten notwendigsten Effekte unendlich kräftiger und greller hervorstoßen". Als „dramatische Perspektive" bezeichnet Tieck diese Differenzierung im Aufbau des Dramas. Ihr soll die Verwirklichung auf der Bühne gerecht werden, soll in Spiel und Tempo unterscheiden, „was hervorgehoben und gleichsam in den Vordergrund des Gemäldes tritt, stark gefärbt, akzentuiert, oder was in den Mittel- oder gar Hintergrund gestellt und abgeschwächt, verblasen fast verschwiegen wird[1])." Für die Aufführung ergibt sich hieraus die doppelte Forderung, einerseits die flüchtigen Zwischenszenen nicht zu unterdrücken, andrerseits aber, sie entsprechend ihrer Stellung in der Ökonomie des Ganzen, rasch obenhin vorüber gleiten zu lassen.

Vermag die italienische Bühne diese Forderung zu erfüllen? Die Frage ist nicht, ob Shakespeare, wenn er im neunzehnten Jahrhundert gelebt hätte, mit dessen Bühne gerechnet und ihre Möglichkeiten sich dienstbar gemacht hätte — diese Wahrscheinlichkeit gibt auch Tieck zu, aber alle Annahmen darüber sind eitel Willkür — sondern es muß gefragt werden: wie stellt sich die Bühne des neunzehnten Jahrhunderts zu dem Shakespeare, wie wir ihn nun eben haben, dem Shakespeare des Elisabethanischen Zeitalters? — Ihre Beschaffenheit, jeden Vorgang in eine voll-

---

[1]) Brief Tiecks an Immermann vom Jahr 1835. Die darin enthaltenen Ausstellungen richten sich zum Teil gegen die Weimarer Schule. Als bemerkenswertes Gegenstück zu der hier von Tieck eingenommenen Stellung erscheint die Mitteilung Goethes, er habe den Versuch gemacht „nur das eigentlich Wirkende aus den Shakespeareschen Stücken auszuwählen, das Störende aber und Umherschweifende abzulehnen". (Rezension von Tiecks Dramaturgischen Blättern.) Die grundlegende Verschiedenheit der Auffassungen Goethes und Tiecks liegt in diesen beiden Ausführungen enthalten.

ständig ausgestaltete dekorative Umgebung zu versetzen, bedingt, wenn nicht die ärgsten Härten und Unwahrscheinlichkeiten entstehen sollen, einen oft wiederholten Wechsel: vor und nach jeder Szene eine Pause, während deren sich das Haus verdunkelt und eine Menge auf der Bühne geschäftig ab und zu rennender Gestalten das volle Interesse des nach Kulissengeheimnissen allzeit höchst begierigen Publikums fesselt[1]). Des Zuschauers Anteilnahme, eben vielleicht durch einen packenden Auftritt glücklich gebannt, zerreißt und soll nun von dem nächsten, womöglich wenigen Worten der Überleitung, neu gewonnen werden. Mit diesem Eingriff in den Zusammenhang legt die Dekoration selbst um die nebensächlichste Szene gleichsam einen absondernden Rahmen, der sie selbständig erscheinen läßt und sie mit der bedeutendsten unterschiedslos auf die gleiche Linie der Wichtigkeit vorrückt. Der Zuhörer bekommt zwar das ganze Werk vorgeführt, doch er durchblickt nicht die „dramatische Perspektive" des durch unzählige Pausen in lauter nebeneinanderstehende Abschnitte zerlegten Stückes, Hauptsachen wie Geringfügigkeiten tragen für ihn den gleichen Akzent, und infolgedessen muß er den Aufbau des Dramas als zerrissen, unklar, überladen empfinden. „Muß sich unsere gaukelnde Gemäldeausstellung erst bei jeder Zwischenszene (welche oft unbedeutend, die Aufmerksamkeit zerstreuend sein soll) verwandeln, so wird schon dadurch eine Wichtigkeit auf sie gelegt und eine Erwartung veranlaßt, die den getäuschten Zuhörer nachher um so verdrießlicher stimmt[2])." Läßt man sie aber ganz fort, so gewinnt man zwar die auf die Haupthandlung zusammengehaltene Aufmerksamkeit, opfert aber dafür die reichsten geistigen Schönheiten, ja geradezu den Sinn der Gedichte[3]).

In diesem Zwiespalt haben die Einrichtungskünste von Bühnen-

[1]) Zu Tiecks Zeit und noch lange darüber hinaus stand die Verwandlung bei offenem Vorhang in allgemeinem Gebrauch; der Zwischenvorhang, gegen jene das kleinere Übel — den Faden der Handlung zerschneiden beide gleichermaßen, er schont wenigstens die Phantasie — fiel allein für Umbauten, die längere Zeit erfordern.

[2]) Kr. Schr. I 249.

[3]) So fehlt, um an einem besonders sinnfälligen Beispiel Tiecks Ansicht zu beweisen, von jeher auf fast allen Dekorationsbühnen die Szene von Cinna dem Poeten im Cäsar. Sie auf dem Forum spielen zu lassen, erschiene gezwungen — das Volk müßte fortstürzen und gleich wieder zurückkommen —,

bearbeitern einen Mittelweg zu gehen getrachtet: Auftritte, die mit der Haupthandlung in keiner unmittelbaren und notwendigen Verbindung stehen, lassen sie wegfallen; was dann noch unumgänglich übrig bleibt, wird durch Umstellung, Zusammenziehung, Botenberichte und dergleichen Hilfsmittel so zugerichtet, daß erst alle Szenen auf dem einen Schauplatz, hierauf alle auf einem andern gespielt werden können, womit dann nur einige wenige Umbauten genügen. Wie aber durch solche Veränderungen die natürliche Gesamtanlage der Dichtung zerrissen, wie Psychologie und Steigerung vernichtet werden, das führte Tieck an Schröders Bearbeitung des König Lear vor aller Augen[1]); die gewaltsame Umwälzung der wohlbegründeten Anordnung, die Schröder im Lear, Goethe mit Romeo und Julie, Schiller mit Macbeth vorgenommen hatten, oder wie sie gar die Engländer, in diesem Punkte noch viel schlimmer als die Deutschen, sich gegen ihren großen Landsmann herausnahmen, mußte er darum unbedingt verurteilen: „Muß einmal Shakespeare verkürzt und auseinandergeschnitten werden," ruft er aus[2]), „so denke der sogenannte Bearbeiter wenigstens wie Brutus von Cäsar:

> Laßt Opferer uns sein, nicht Schlächter,
> Zerlegen laßt uns ihn, ein Mahl für Götter,
> Nicht ihn zerhau'n."

Um dem Zwang mißlicher Streichungen und Bearbeitungen völlig zu entgehen, fordert Tieck eine Veränderung der Bühne. Denn daß mit der allgemein üblichen Einrichtung eine Wiedergabe Shakespeares „Wort für Wort, und wenn Schauspieler und Zu-

für eine eigene Dekoration wird sie zu kurz erachtet, darum fällt sie weg. Auch A. Brandl (Shakespeares dramatische Werke) sieht in ihr nicht mehr als eine bloße Episodenfigur und -handlung, inhaltlich nicht unpassend, aber leicht entbehrlich, ein Auskunftsmittel für Shakespeares Theater, um zwischen zwei Szenen auf der Hinterbühne Zeit zu schaffen. Zu dem Drama zwischen Cäsar und Brutus gehört der Tod des harmlosen Cinna freilich nicht, aber welch prächtiges Streiflicht voll dramatischer Kraft wirft er auf die Folgen von Marc Antons Leichenrede: wahrhaftig, „das Unheil ist im Gang", die aufgerührten Volksleidenschaften brauchen ein Opfer und zerreißen wahllos blindwütend alles, was ihnen in den Weg kommt.

[1]) Kr. Schr. III 236 ff. Den entsprechenden Beweis für Schillers Macbeth-Bearbeitung erbringt A. Köster, Schiller als Dramaturg, Berlin 1891.

[2]) Kr. Schr. IV 322.

schauer daran erwürgen sollten", wie Goethe[1]) sich ausdrückte und auch andere ihm vorwarfen, durchaus unmöglich war, wußte Tieck selber so gut als einer und hat eine solche Forderung auch nie gestellt. Im Gegenteil! Wo nur immer der Versuch gemacht wurde, den britischen Dichter auch unter ungünstigen Verhältnissen zu Worte kommen zu lassen, erkannte er dieses Streben an und gab gern seinen Rat, damit man in den widerstrebenden Umständen so Gutes leiste, als eben möglich; kleinere durch die äußeren Notwendigkeiten bedingte Veränderungen nahm er dann widerspruchslos hin. Eine vollwertige, restlos befriedigende Aufführung, ohne jegliche Umarbeitung, bei der die Gefahr der Zerstückelung des wohlgefügten Ganzen eben immer nahe liegt, sah Tieck nur dann möglich, wenn man den Werken die Daseinsform wiedergibt, für die sie geschaffen sind. Eine literarische Epoche schafft sich ihr Theater — aber jeder einzelne Dichter schreibt doch unter der Vorstellung einer ganz bestimmten Bühne, auf der er sich seine Werke verkörpert denkt. So hatten die alten Tragiker für die großzügig gebundene Anlage ihres zeitgenössischen Theaters geschrieben, und „wer sich diesen Schauplatz nicht vergegenwärtigen kann, versteht ihre Meisterwerke nur halb"[2]); so schrieb Shakespeare für die bunte Reichhaltigkeit theatralischer Möglichkeiten, die das ausgehende Mittelalter dem sechzehnten Jahrhundert überliefert hatte. Diese Bühne war für ihn „fast immer eine mitspielende Person, ja ein bedeutender und großer Mitspieler, der soviel, wie nur die besten, mitwirkte"[3]). Selbst der schonendste Bearbeiter gerät, wenn er hier in das organische Gefüge einzugreifen sich vermißt, unversehens in unlösliche Widersprüche, deren Gewicht das Vorhaben, Shakespeare zu verändern, niederdrückt. Die Bühne gehört für den Dichter, nicht der Dichter für die Bühne, sie, nicht Shakespeare muß verändert werden[4])!

[1]) „Shakespeare und kein Ende".

[2]) Kr. Schr. III 174.

[3]) Kr. Schr. III 172, 174.

[4]) Die Priorität des Gedankens, daß die Bühne sich dem Dichter anzupassen habe, die man bisher Immermann zuschrieb, gebührt somit Tieck; von Immermann ist er zum ersten Male in Worte gekleidet worden (in einem Brief vom Jahr 1833 an den Generalintendanten Grafen Redern in Berlin. — Karl Immermanns Theaterbriefe, hrsg. von Putlitz, Berlin 1851, Seite 9).

III.

Darum zurück zum alten Kunststil der Schaubühne! Dieser Gedanke wird der Lieblingswunsch des Theaterfreundes und -kenners Tieck, aber nicht als eine Ausgeburt verstiegener „Shakespearomanie", sondern als Forderung geschulter ästhetischer Einsicht und künstlerischen Empfindens, und als naturnotwendige Teilerscheinung einer vor sich gehenden großen Entwickelung. Die allmähliche Gewinnung des englischen Dichters für die deutsche Geisteswelt und damit für die deutsche Bühne, das ist der Entwickelungsprozeß, von Lessing vorbereitet, von Goethe, F. L. Schröder und A. W. Schlegel mächtig gefördert[1]), an dem auch Tieck sein Teil mitwirkt. Indessen, nicht in der geistvollen Erklärung liegt sein bestes Verdienst — denn daß er, neben vielem im einzelnen Wertvollen, im allgemeinen an Stelle des naiv Selbstverständlichen nur allzu oft berechnende Absicht aus Shakespeare herausdeutete, muß selbst sein eifrigster Verteidiger ebenso zugestehen, wie daß „die Geneigtheit zur Textkritik bei ihm zweifellos stärker entwickelt war, als die philologische Befähigung, die ihn dazu berechtigt hätte"[2]) — sondern eben mit seiner Behandlung der Inszenierungsfrage bereicherte er die Shakespearebewegung um einen neuen Wert. Ein Überblick über die Bewegung läßt dies erkennen.

Das von französischer Klassizität gebundene Theater des achtzehnten Jahrhunderts hat für Shakespeare keinen Raum, buchstäblich und bildlich gesprochen. Aus dieser Geschmacksbevormundung sich befreiend erkennt der deutsche Dramaturg Lessing die dichterische Größe des Briten. Über seine Bühne war er in den Grundzügen unterrichtet und schätzte ihre Vorteile. Er bemerkte — im achtzigsten Stück der Hamburgischen Dramaturgie —, daß eine tragische Handlung, um zu wirken, nicht auf den Maler und Dekorateur angewiesen sei, und wies zum Beweise dessen auf das Theater

---

[1]) Man könnte in diesem Zusammenhang auch die Namen Bodmer, Wieland, Herder, Lenz und andere anführen; doch standen diese in keiner näheren Beziehung zum Theater und dürfen somit übergangen werden.

[2]) Koch a. a. O. 331.

Shakespeares hin, wo nichts als die Einbildung dem Verständnis des Zuschauers zu Hilfe kommen konnte, und demungeachtet die Stücke ohne alle szenischen Behelfe verständlicher gewesen seien, als hernach mit diesen. Der Gedanke aber auch nur an die Möglichkeit, daß man diese szenische Vereinfachung etwa für den Theaterbetrieb wieder nutzbar machen könne, kam Lessing gar nicht — konnte ihm vermöge der Zeit- und Kunstverhältnisse auch nicht kommen. Shakespeare selber und vollends seine Bühnenform liegt 1767 noch außerhalb des Ideenkreises der Allgemeinheit. Als Schröder den Dramen im Spielplan ihren Platz eroberte, geschah dies unter so vielen Opfern, unter notgedrungener Preisgabe des dichterisch Besten, um überhaupt etwas zu retten, daß die Frage einer Veränderung der dem Publikum altgewohnten und bequemen Einrichtungen hier überhaupt nicht aufgekommen wäre, selbst wenn Schröder sie erwogen hätte. Erst Goethe trat ihr näher, faßte ihre Möglichkeit ins Auge. Aber er erblickte mit Herder in Shakespeare mehr den Dichter als den Dramatiker, hielt Schröders für sein Publikum gewiß notwendige, aber darum nicht minder unkünstlerische Bearbeitungen für eine künstlerische Tat; seine Äußerungen über die Bühne treten einander in einem merkwürdigen Zwiespalt gegenüber. Als literarischer Beurteiler vermochte er sich den Schönheiten der älteren Form nicht zu entziehen: in der Rezension der ersten Ausgabe des Hamlet lobt er die Einrichtung, die alles mit Enter und Exit abzutun vermag. „Die Einbildungskraft hat freies Spiel, und man ließe sich allenfalls die alte naive englische Bühne gefallen; alles geht hintereinander unaufhaltsam seinen sittlich-leidenschaftlichen Gang, und man nimmt sich die Zeit nicht, um an Örtlichkeiten zu denken.“ Als Theaterleiter verdammte er mit geradezu unglaublicher Einseitigkeit, um nicht zu sagen Verständnislosigkeit die „Unvollkommenheit der englischen Bretterbühne“ (Shakespeare und kein Ende III). Schließlich suchte er zwischen beiden Standpunkten zu vermitteln, indem er Tiecks Eifer um die Unversehrtheit Shakespeares lobend anerkannte, allerdings weniger um ihrer selbst willen, sondern wegen der Förderung, welche dem Schauspieler zuteil wird, der seine Kräfte an einer so gewaltigen Aufgabe mißt. Als Regisseur vollends stand er durchaus auf dem

Boden, den die französisch-italienische Manier der malerischen Täuschung für die Inszenierung geschaffen hatte, ja, er verschmähte es bei Gelegenheit nicht einmal, die Ausstattung als Selbstzweck, als üppiges Schaustück zu verwenden[1]. Seine Kunstanschauung tritt hier mit sich selbst in Widerspruch: vom Drama fordert er, es dürfe nicht in platter Kopie der Wirklichkeit stecken bleiben von dem Schauspieler, die Natur nicht allein nachzuahmen, sondern idealisch vorzustellen; überall abstrahiert er in seiner Theorie des Theaters aus dem Tatsächlichen das Künstlerische — einzig bei der Bühne begnügt er sich, ja besteht er auf einer ganz äußerlichen optischen Nachahmung. Schmerzlich bemerkte Tieck, wie er die Schönheiten des alten freien Götz von 1773 den zufälligen Grenzen einer allzu engen und schwerfälligen Bühne ohne Bedenken opferte, mißbilligend sah er ihn in den alten Gleisen verharren. „Er, der soviel Zeit mit Einstudieren und Einrichten so mancher unbedeutender Stücke zubringt oder verliert, hat doch niemals die Bühne selbst reformieren oder revolutionieren wollen, sondern er meint, mit Mäßigung, richtiger Deklamation, Deutlichkeit und dergleichen auch löblichen Dingen sei alles getan[2]."

Die Großtat, den Briten für die deutsche Geisteswelt völlig

[1]) „In der Aufführung des Julius Cäsar", berichtet er an Schlegel, „habe ich einen Kunstgriff gebraucht, um die Sinnen zu reizen und zu beschäftigen. Ich habe nämlich . . . den Leichenzug viel weiter ausgedehnt, als das Stück ihn fordert, mit blasenden Instrumenten, Liktoren, Fahnenträgern, Abzeichen von Burgen und Städten . . . Freigelassenen, Klageweibern ausgeschmückt, daß ich dadurch auch die rohere Masse heranzuziehen, bei Halbgebildeten dem Gehalt des Stückes mehr Eingang zu verschaffen, und Gebildeten ein geneigtes Lächeln abzugewinnen hoffe". Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft Band 7, Seite 58. — In merkwürdigem Gegensatz hierzu steht ein dem vorigen nur wenige Tage später nachfolgender Brief an Schlegel (a. a. O. Seite 62), in dem Goethe schreibt: „Wir führen hier den Julius Cäsar, wie alle Stücke, die einen größeren Apparat erfordern, nur mit symbolischer Andeutung der Nebensachen auf, und unser Theater ist, wie ein Basrelief, oder ein gedrängtes historisches Gemälde eigentlich nur von den Hauptfiguren ausgefüllt. Die Shakespeareschen Stücke lassen sich besonders so behandeln, weil sie wahrscheinlich zuerst für beschränkte Theater geschrieben wurden." Es wäre interessant, näher zuzusehen, auf welche Weise Goethe diese beiden verschiedenen Prinzipien bei seiner Aufführung vereinigte.

[2]) Der junge Tischlermeister 257.

zu gewinnen, hat die Romantik vollbracht. Ihre Methode der Rückschau, der Ergründung historischer Bedingungen, die auf allen Feldern des Wissens reichen Samen streute, ganz neue Gebiete der Geistestätigkeit eröffnete, erwarb sich auch dieses Verdienst. Wozu alle früheren Einbürgerungsversuche zu schwach gewesen waren, was weder Goethes Götz samt allen seinen Nachfolgern, noch Schröders unentwegte Tatkraft durchgesetzt hatten, das gelang nun dem Übersetzungswerk A. W. Schlegels: Shakespeare ward Gemeingut der Gebildeten, ward, ohne seine Eigenart zu verlieren, so nationalisiert, daß ihn Tieck mit Fug und Recht einen „deutschen Dichter" nennen mochte. Aber nicht nur der „Dichter" nach der Auffassung Goethes fand Anerkennung, auch dem Dramatiker lernte man jetzt mit geschichtlichem Verständnis gerecht werden: seine Stücke bleiben fortan der Grundpfeiler für den Spielplan aller ernsten Bühnen in Deutschland. Die Frage, was Shakespeare dem Theater zu bieten vermochte, war damit gelöst. Mit der Einbürgerung im ständigen Repertoire drängte sich aber alsbald die Gegenfrage auf: was gewährt die Bühne dem Dichter? Nämlich die italienisch-französische dem altenglischen Autor? Die Aufnahme in den Spielplan forderte eine Auseinandersetzung mit der Bühne. Skrupellose Theaterleute preßten, was sich nicht willig fügt, mit Gewalt in die gewünschte Form. Literarisch Empfindende traten als Anwälte Shakespeares gegen die Dekorationsbühne auf. Den negativen Teil der Auseinandersetzung hat A. W. Schlegel selbst geleistet. Er erkannte scharf die Fehler ihrer lokalen Einschränkung[1]), den Kunstwert dekorativer

---

[1]) Geradezu erstaunlich lesen sich die betreffenden Abschnitte in den Vorlesungen „Über dramatische Kunst und Literatur" (II, 2, 252 ff.), wenn man bedenkt, daß sie 1811 erschienen sind, und dagegen hält, wie das damalige Theater in Deutschland aussah und wohin es im neunzehnten Jahrhundert noch steuern sollte. Sein Urteil über die Illusionsdekoration verdient noch heute vollste Beachtung: „Unser System der Dekoration hat einige unvermeidliche Gebrechen, andre die sich allerdings vermeiden lassen, aber selten vermieden werden. Zu den unvermeidlichen Gebrechen zähle ich die Brechung der Linien auf den Seitenkulissen aus allen Gesichtspunkten außer einem einzigen, das Mißverhältnis der Größe des Schauspielers, wenn er im Hintergrunde auftritt, mit den perspektivisch verkleinerten Gegenständen, die ungünstige Beleuchtung von unten und von hinten, den Widerspruch der gemalten und der wirklichen

Freiheit, und wie ein Programm für alle Bestrebungen Tiecks spricht er aus: „Die wahre Täuschung besteht darin, wenn man durch die Eindrücke der Dicht- und Schauspielkunst so hingerissen wird, daß man die Nebensachen übersieht und die ganze übrige Gegenwart vergißt. Das spöttische Auflauern hingegen, ob nicht irgend ein Umstand der scheinbaren Wirklichkeit widerspricht, die, strenge genommen, doch niemals vollkommen zu erreichen steht, beweist die Ohnmacht der Einbildungskraft und die Unfähigkeit, getäuscht zu werden.“ Über das Programm aber kommt Schlegel nicht hinaus. Er ist von der Vorzüglichkeit des Geschilderten überzeugt, doch auch von seiner Unerreichbarkeit unter den obwaltenden Umständen; als Unterton spricht aus seinen Worten der Verzicht: „Wir können leider nicht zurückkehren . . .“ Hier nun setzt Tieck ein, in dessen Verhältnis zu Shakespeare das wissenschaftlich-literargeschichtliche und technisch-dramaturgische Interesse sich von Anfang an innig durchdrangen [1]). Er geht einen gewichtigen Schritt weiter, indem er durch Schrift und Tat beweist: wir können zurückkehren. Ein von zufälliger Überlieferung festgesetztes „kann“ gilt nicht in der Kunst; der Dichter fordert es, also müssen wir zurückkehren. Und wir können es, wenn wir uns nicht in formal äußerer Nachahmung verlieren, sondern indem wir die inneren Grundsätze der alten Bühne aufspüren und für uns neu beleben. Das ist der positive Teil der Auseinandersetzung Shakespeares mit der Dekorationsbühne, seine Durchführung der Anteil Tiecks an der Shakespearebewegung — zwar nicht der einzige, doch ein sehr bedeutsamer. Das Prinzip „nicht nachahmen, sondern neubeleben“ aber wurde, was ungezählten schiefen Urteilen gegenüber festgestellt werden muß, ein Leitsatz von Tiecks Reformen.

Lichter und Schatten, die Unmöglichkeit, die Bühne nach Belieben zu verengern, so daß nun das Innere eines Palastes und eine Hütte dieselbe Breite und Höhe einnimmt und dergleichen mehr. Die vermeidlichen Fehler sind: Mangel an Einfachheit und großen ruhigen Massen, Überladung mit überflüssigen und zerstreuenden Gegenständen, weil der Maler entweder seine Stärke in der Perspektive zeigen wollte oder den Raum nicht anders auszufüllen wußte; eine manierierte, oft ganz unzusammenhängende, ja unmögliche Architektur, in buntscheckigen Farben . . . . .“ und so fort.

[1]) Koch a. a. O. 337.

Vor allem bedurfte er nun genauer Kenntnisse über die Einrichtung der altenglischen Bühne, über die technischen Einzelheiten von Bau und Betrieb. Allgemeines war ihm schon aus seinem Studium der englischen dramatischen Literatur, dem er seit der Göttinger Zeit oblag, bekannt. Darüber hinaus beschäftigte er sich nun eingehend mit den englischen wissenschaftlichen Werken, welche sich die Erforschung des Theaters im Elisabethanischen Zeitalter zur Aufgabe gemacht hatten. Für die Aufklärung dieser Fragen war indessen im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts noch wenig getan. Die Arbeiten von Edmond Malone boten das einzige bemerkenswerte, aber noch bei weitem unzulängliche Material. In den dreißiger Jahren gesellten sich dazu die viel tiefer greifenden Studien von J. Payne Collier, die indessen oft Erwiesenes mit Vermutetem, sogar Gefälschtem untermengten. Eine genauere Forschung setzte erst in einer Zeit ein, die für Tieck nicht mehr in betracht kommt: Furnivall, Halliwell-Philipps sind die Namen ihrer Träger; die gegenwärtigen Kenntnisse stammen erst aus den allerletzten Jahrzehnten[1]. Als Tiecks Quelle sind somit Malone und Collier anzusehen. Den ersteren erwähnt er gelegentlich in diesem Sinne[2]. Die Arbeiten Colliers entstanden später als die einschlägigen Teile der Kritischen Schriften, so daß sein Name bei Tieck zwar nicht genannt wird. Trotzdem läßt sich der Nachweis unschwer führen: bei dem lebhaften Interesse, das Tieck der Shakespeareforschung entgegenbrachte, konnte eine so wichtige und aufsehenerregende Veröffentlichung ihm nicht entgehen, um so weniger, als er mit Collier in Briefwechsel stand, dessen Inhalt sich auf die Shakespeareforschung bezog. Jeden Zweifel beseitigt der Katalog von Tiecks Bibliothek, der als Nummer 6997 das in betracht kommende Buch Colliers aufführt[3]. Auf die beiden englischen Forscher muß darum vorerst näher eingegangen werden.

---

[1] T. Fairman Ordish, Early London Theatres. London 1894. — A. Brandl, Shakespeares dramatische Werke, Leipzig u. Wien, I 25 ff. — C. Brodmeier, Die Shakespearebühne nach den alten Bühnenanweisungen, Diss., Jena 1904. Diese Arbeit gebraucht die Bezeichnungen: Vorder-, Hinter- und Oberbühne.

[2] Kr. Schr. I 247.

[3] Catalogue de la Bibliothèque célèbre de Monsieur Ludwig Tieck

Im Jahre 1821 erschienen zu London „The Plays and Poems of William Shakespeare“ von Edmond Malone. Im dritten, Prolegomena betitelten Bande sprach er sich über die mutmaßliche Gestalt der altenglischen Bühne aus[1]). Auf drei Seiten von Zuschauern umgeben, durch kein Orchester, höchstens durch ein Holzgeländer von ihnen getrennt, erhebt sich der Schauplatz. Im Hintergrund steht, etwa acht oder neun Fuß über dem Boden, ein Balkon, die Oberbühne (upper stage), von Säulen getragen, rechts und links von ungünstig gelegenen Privatlogen eingefaßt. In einem besonderen Raum darüber sitzen die Musikanten. Der Balkon wird gelegentlich während des Spieles benutzt, ein Vorhang vermag wenn nötig die dort sich Aufhaltenden zu verbergen. Der Begriff der Oberbühne ist also richtig erfaßt. Hingegen fehlt vollständig die zum Verständnis notwendige Unterscheidung von Vorder- und Hinterbühne. Malone nennt zwar einen nach den Seiten sich öffnenden Vorhang, scheint sich diesen jedoch nicht inmitten der Bühne als Trennung der beiden Hälften, sondern vorne als Abschluß gegen das Publikum gedacht zu haben, wogegen allerdings wieder der Umstand spricht, daß dieses ja nicht nur vorne, sondern auch zu beiden Seiten sich aufhielt. Außer diesem „courtain“ habe es dann noch andere Vorhänge gegeben, als Ersatz für die Dekorationen, die er mit „traverses“ bezeichnet. Aber schon auf der nächsten Seite geraten ihm die beiden Namen durcheinander, so daß sich aus seinen Ausführungen keine rechte Klarheit gewinnen läßt. Einerseits geht aus der ganzen Darstellung hervor, daß er den Spielplatz hinter der Linie des „courtain“ annimmt, andererseits läßt er auch die Möglichkeit offen, daß vor dem Vorhang agiert wird — wofür doch dann notwendig auch noch genügend Spielraum frei bleiben muß — kurzum, er war sich über die Anordnung wohl selber

qui sera vendue à Berlin le 10 Décembre 1849 et jours suivants par M. M. A. Asher et Comp. — Berlin 1849.

[1]) Seite 64 u. f. Zufolge Walzel („A. W. und F. Schlegel“ in Kürschners Dtsch. Nat.-Lit., Seite 177) erschien jedoch dieser Teil, der den Sondertitel „A historical account to the rise and progress of the English Stage“ trägt, schon für sich London 1790. Er ist daher auch die Quelle für Schlegel, der Malones Namen zitiert, sowie für Tiecks „Briefe über Shakespeare“.

nicht sehr klar. Darum verlegte er auch Orte wie „Höhle", „Königszelt" auf den Balkon, obwohl sie zweifellos auf die Hinterbühne gehören. Könnte er Vorder- und Hinterbühne unterscheiden, so würde ihn der Zwiespalt nicht stören, daß zur einen Seite Romeo und Merkutio mit Fackeln abgehen und unmittelbar darauf von der andern die Diener Capulets das Fest zurichtend auftreten, also der Schauplatz ohne weiteres von der offenen Straße in einen Innenraum sich verwandelt. Denkt man hierzu die Einrichtung der altenglischen Bühne, wie sie sich uns darstellt: vorne geht Romeo ab, der Vorhang öffnet sich, hinten erscheinen die Bedienten — so fällt der sonst allerdings peinliche Zwiespalt in nichts zusammen. Über den dekorativen Apparat des Elisabethanischen Theaters ist Malone im großen und ganzen richtig orientiert. Er kennt den Gebrauch einzelner Versatzstücke, beschreibt auch die Verwendung gobelinartiger Teppiche oder Tapeten, der sogenannten „Arras" — wenngleich schwer einzusehen ist, warum diese nach seiner Meinung erst „schadhaft" (decayed) sein müssen, um übermalt zu werden — kurz er gibt eine Menge von Einzelheiten. Innerliches Erfassen des Beschriebenen dagegen läßt er vollständig vermissen. An Fleiß und Gewissenhaftigkeit fehlt es ihm nicht — umfangreichstes Belegmaterial ist auf allen Seiten zusammengetragen —, desto mehr an Gesamtanschauung. Malone steht durchaus auf dem Boden der Dekorationsbühne, über deren Grenzen er sein Verständnis nicht zu erheben vermag. Die unbegreifliche Bescheidenheit der Anforderungen, die das Publikum der Elisabethanischen Zeit an die äußerliche Wirklichkeitstreue theatralischer Darbietungen stellte, verwundert ihn höchlich, und den Spott Sydneys über die mangelnde Illusion dieser Bühne findet er vollauf berechtigt, „die Phantasie wurde so wenig von szenischer Täuschung unterstützt". Er berichtet in einem Tone, wie man historische Merkwürdigkeiten erzählt, über ihre längst abgetane primitive Einfalt überlegen lächelnd, nicht aber als der Schilderer einer eigenartigen und vollwertigen Bühnenkunst.

An Durchdringung der technischen Einzelheiten sowohl, wie an allgemeinem Verständnis für die Besonderheit des Beschriebenen wird Malone bei weitem übertroffen von J. Payne Collier,

der im dritten Bande seiner Geschichte der englischen dramatischen Dichtung[1]) die Bühnenfrage bespricht. Collier sieht in dem Fehlen gemalter Dekorationen einen glückbringenden Umstand (a fortunate circumstance) für das Gedeihen der Poesie. Ihrer Abwesenheit verdanken wir manche der schönsten beschreibenden Stellen bei Shakespeare, seinen Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern; die Dichter konnten reicher, phantastischer schildern, da kein Augenschein sie Lügen strafte; die Ortsvorstellung entstand aus dem, was der Dichter sagte, nicht was der Maler versuchte; viel Schönes hätte nicht geschrieben werden können, wenn es nicht durch die segensreiche Unbeschränktheit, die Freiheit in Ort und Zeit, ermöglicht worden wäre. Das etwa sind die Leitsätze für seine Beurteilung der Shakespearebühne. An dem großen Vorhang, der zugezogen angeblich die ganze Bühne verhüllen sollte, hält gleich Malone auch Collier fest — beiden sitzt die zeitgenössische italienische Bühne, die den Vorhang nicht entbehren kann, noch zu tief in der Vorstellung. Aber er unterscheidet ausdrücklich „the curtains in the front of the stage", eben diesen nach den Seiten sich teilenden Hauptvorhang, und „the traverses occasionally drawn and undrawn in the rear of it", die Gardine als rückwärtigen Abschluß der Vorderbühne, ein wichtiges Merkmal der Shakespearebühne[2]). Diese Gardine

[1]) Collier, The history of English dramatic poetry to the time of Shakespeare, London 1831. Seite 335, 356, 363 u. f.

[2]) Im Gegensatz zu Brandl und Brodmeier spricht in jüngster Zeit Kaulfuß-Diesch a. a. O. Seite 32, 53 diesen Zwischenvorhang der altenglischen Bühne ab und führt seine Entstehung auf eine vereinfachte Form jener Terenzbühne zurück, deren Abbildungen Erp. Schmidt, Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas Berlin 1903, veröffentlicht hat. Daß auch die Terenzbühne durch Zusammenschmelzen der getrennten Zellen in eine einzige Hinterbühne schließlich zu dem Prinzip des Zwischenvorhanges kommen konnte, mag nicht geleugnet werden. Aber die von den englischen Forschern gesammelten Belegstellen sind unumstößliche Stützen der Ansicht, daß auch die englische Bühne den Zwischenvorhang kannte, und von den drei Gründen, mit denen Kaulfuß-Diesch Brodmeier zu widerlegen sucht, läßt sich bei näherer Betrachtung nicht einer halten. Erstens: Es ist nicht richtig, kurzweg zu sagen, keines der erhaltenen Bühnenbilder zeige die Spur eines Mittelvorhangs. Auf dem Bilde des Jan de Witt (s. Seite 46) ist er allerdings nicht zu sehen — Gaedertz vermutet ihn nicht unglaubwürdig hinter den zwei Säulen. Bei den Bildern

diente, wenn sie aufgezogen war, dazu, „ein anderes und zwar ein inneres Gemach herzustellen, wenn das Stück es erforderte“. Also Vorder- und Hinterbühne, und zwischen beiden ein Vorhang, während des Spieles beliebig zu öffnen und zu schließen. Zwei Türen, die auf die Bühne führen (Seite 395) können wohl nur auf der Hinterbühne angenommen werden, denn der Vorderbühne fehlen ja die Wände, um Türen darin aufzunehmen. Die Verwendung der Hinterbühne erläutert Collier an einzelnen Beispielen, zieht dann auch den Gebrauch der Oberbühne (bei Angaben wie „upon the walls“) in den Kreis seiner Betrachtung, so daß wir von ihm zum ersten Male die Theorie von den drei Schauplätzen des Shakespeareschen Theaters ausgesprochen finden. Mit Malone übereinstimmend setzt Collier das erste Aufkommen gemalter Dekorationen in England auf 1605 an, wo der Architekt Inigo Jones sie einführte, allerdings nicht zum täglichen Gebrauch der öffentlichen Theater, sondern als besondere Ausnahme für eine

---

von 1632 und 1672 (s. u. Seite 47) aber kommt es einzig auf die Auffassung an: faßt man, wie auch Kaulfuß-Diesch Seite 131 zu tun scheint, bei ihnen den Raum unter der Oberbühne als Hinterbühne auf, so ist der Zwischenvorhang da; betrachtet man diesen Raum hingegen als außerhalb der Spielfläche liegend, dann fehlt die auch von Kaulfuß-Diesch angenommene Hinterbühne, und die beiden Bilder kommen als streng korrekte Zeugen überhaupt nicht mehr in Betracht. Zweitens: Allerdings beginnt bei Shakespeare keine Szene damit, daß schon Personen auf der Bühne stehen, sondern sie treten erst herein und zuletzt wieder ab. Doch erklärt sich dies daraus, daß für Shakespeare die inmitten des Publikums liegende Vorderbühne immer der vorzüglichste, der primäre Spielraum ist, auf dem das Stück begonnen, zum größten Teil agiert und beschlossen wird, während die Hinterbühne nur gelegentlich, als sekundäres Hilfsmittel und zumeist gemeinsam mit der Vorderbühne Verwendung findet. Die Vorderbühne aber hatte keinen Vorhang; daher die Notwendigkeit des Auf- und Abtretens Drittens: Cibbers „Lives of the poets of Great Britain and Irland“ spricht — wenn anders man dieses 1753 erschienene Werk als Beweismittel anführen will — nicht gegen. sondern für das Vorhandensein der Zwischengardine. Denn die Vorderbühne des altenglischen Theaters, nach drei Seiten frei in das Parterre hineinragend, hatte bekanntlich — außer rückwärts! — überhaupt keine Wände und darum auch keinen Vorhang. Wenn man nun, wie es bei Cibber heißt, „nach Aufgang eines Vorhanges mit Matten oder Teppichen bekleidete Wände erblickte“, so können diese eben nur der Hinterbühne angehören und sie ist es, die durch den Vorhang verschlossen wird.

Festvorstellung der Universität Oxford. Die eigentliche Volksbühne Shakespeares wurde durch diese Neuerung, die sich erst gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts weiter durchsetzte, nicht berührt. Hingegen stellt Collier fest, daß auch sie schon Versatzstücke (moveable properties), wie Grabmäler, Felsen, Bäume, Zimmer u. a., in reicher Auswahl verwendete. Diese bestanden teilweise aus bemalter Leinwand, aber es waren nicht perspektivisch aufgelöste Flächen im Sinn einer Gesamtdekoration, sondern plastische Nachbildungen, überzogene Holzgestelle, die in Größe und Form dem Gegenstand, welcher versinnbildlicht werden sollte, nahe kamen, die also, einzeln herausgestellt, nicht Illusion erweckend, sondern die Phantasie anregend wirkten.

So gibt Collier eine eingehendere und in ihren Grundgedanken tiefer erfaßte Darstellung als Malone. Greifbare Angaben zu machen, die eine Rekonstruktion fördern, vor allem einen Grundriß zu entwerfen, aus dem das Lagen- und Größenverhältnis der einzelnen Teile zueinander hervorgeht, das vermochte indessen auch er nicht. Einen gewissen Ersatz für diesen Mangel konnten Tieck die zeitgenössischen Abbildungen Londoner Theater des siebzehnten Jahrhunderts bieten. Es muß darum noch die Frage erörtert werden: Welche der vorhandenen Bilder kannte Tieck?

Malone reproduziert ein altes Bild der Außenseite des Globustheaters, das er durch die Vermittlung von Steevens[1]) aus Cambridge erhalten hatte: Plump erhebt sich ein ungegliederter sechseckiger Block, der in seinem Innern einen Hof frei läßt. Über dem Dach sieht man auf der linken Seite eine ihrer Bestimmung nach nicht näher erkennbare Gruppe von Gebäulichkeiten. Auffallend gering erscheint der Querdurchmesser im Verhältnis zur Höhe, auch die sonstige Anlage der Proportionen erweist den Verfertiger als keinen hervorragenden Zeichner. Dies Bild war für Tieck durchaus unbrauchbar, da es in das Innere des Theaters keinen Einblick erlaubt[2]). Noch unverständlicher ist die Titel-

---

[1]) Diesen nennt Tieck gelegentlich; doch kommen seine Arbeiten hier in keiner Weise in Betracht.

[2]) Verständlich wird es einzig durch Beiziehung der von Gaedertz wiedergegebenen Zeichnung des Johann de Witt: Zur Kenntnis der altenglischen Bühne, Bremen 1888.

vignette auf dem Buch Colliers, das Schwantheater darstellend. Der hohe turmartige Bau mit den schiefen Mauern gleicht eher einer Bastion als einem Theater. Auch hier erblickt man nur die Außenseite. Außer diesen Stichen gibt es noch drei Bilder, die das Innere altenglischer Schauspielhäuser darstellen: jene Tieck noch unzugängliche Handzeichnung des Jan de Witt, eine Vignette vom Jahr 1632 auf dem Titelblatt der lateinischen Tragödie „Roxana" des W. Alabaster, endlich eine Wiedergabe des Red Bull-Theaters von 1672. Diese letzteren zwei kannte Tieck; in dem Sammelwerk „The old English Drama", das er besaß, sind beide reproduziert[1]). Sie ähneln einander stark, indem auf beiden die Hinterbühne und der rückwärtige Raum des Theaters (nach Brodmeier das „vierte Bühnenfeld") zu einem zusammenschmelzen. Das von 1632 setzt sogar auf den Balkon statt der Spieler ganz deutlich erkennbar einige Zuschauer, dürfte freilich auch nur den Wert einer flüchtig hingeworfenen Skizze haben[2]), während dasjenige von 1672 die Oberbühne für das Spiel frei läßt und auch sonst genauer durchgeführt ist.

Ein mäßig über das Parterre erhöhtes Rechteck, das Bühnenpodium, auf drei Seiten von Zuschauern umgeben, stößt mit einer Schmalseite an die Rückwand. Diese erscheint dreigeteilt; rechts und links steigt sie glatt in die Höhe, das mittlere Drittel wird durch eine nicht sehr breite Auftrittsöffnung eingenommen. Den Eingang verhüllt ein zweiteiliger Vorhang, hinter welchem die Hinterbühne gedacht werden müßte (mit der breiteren Ausgestaltung der Hinterbühne verdient das Bild von 1632 den Vorzug). Über der Auftrittsöffnung, in gleicher Breite mit ihr, ist der Balkon

---

[1]) Vgl. die Artikel und Anmerkungen über die Abbildung einer Vorstellung zu Shakespeares Zeit in Band 34, Seite 324 und 35, Seite 280 des Jahrbuches der deutschen Shakespearegesellschaft. — Das Exemplar Tiecks befindet sich gegenwärtig im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn; es trägt die Widmung: „Presented to his friend Ludwig Tieck by Edward Hogg. May 30th 1825". Ein Buch mit einer Widmung von Hogg besaß Tieck nach Ausweis des Bibliothekkataloges tatsächlich.

[2]) Hierfür spricht die falsche Proportion der Personen auf dem Schauplatz, die sonst nirgends verbürgte Verjüngung der Szene nach vorne, wahrscheinlich nur ein mißglückter Versuch, perspektivisch zu zeichnen, sowie das komische Versehen, daß den Insassen des Balkons der Unterleib fehlt.

angeordnet, gleichfalls mittels eines Doppelvorhanges nach Wunsch verschließbar. Die freibleibenden Seitenteile der Rückwand nehmen Zuschauerlogen ein, auf der Höhe des Balkons angelegt und als Verbindung mit den rundum laufenden Logenrängen gedacht; ihre Insassen können das Spiel nur von rückwärts sehen. Von oben herabhängende Leuchter zeigen, daß wir ein Haus mit künstlichem Licht, also ein gedecktes Privattheater, vor uns sehen. Dieses Bild zusammen mit der Beschreibung von Collier ward Tiecks wichtigste Quelle.

Der Unterschied in den Kenntnissen vor und nach dem Auftreten Colliers läßt sich bei Tieck wie auch bei Schlegel leicht erkennen. Die dramaturgischen Vorlesungen Schlegels, einzig auf Malones „Historical account" angewiesen, sprechen ziemlich unklar von der Ausstattung der Szene mit gewirkten Teppichen, die in einiger Entfernung von den Wänden hingen und verschiedene Eingänge frei ließen, und von einer über die erste erhöhten zweiten Bühne, die nach Befinden der Umstände allerlei bedeuten mußte. Das ist noch nicht sehr viel mehr, als schon Lessing wußte. Ein ungefähr gleiches Bild entwarf Tieck in den „Briefen über Shakespeare"[1]). Er hielt sich ziemlich genau an Malone, vermochte aber ebensowenig zu einer sinnfälligen Gesamtanschauung zu gelangen, wie dieser selbst. Der Verlegenheitssatz über die „hinteren Räume" zeigt das schlagend deutlich[2]). Dieser Mangel zieht sich denn auch durch die ganzen — vor Colliers Erscheinen abgefaßten — Kritischen Schriften hindurch: Das Werden der Shakespearebühne und ihre Verdrängung durch Dekoration und Illusion ist historisch richtig erfaßt, die ästhetischen Werte beider Formen werden gegeneinander verständnisvoll abgewogen, aber ein deutliches Bild, wie nun eigentlich diese Bühne in der Praxis aussah, erhalten wir nirgends. Da trat 1831 Collier an die Öffentlichkeit. Auf die Frage, wieviel von seinen Angaben unglaubwürdig ist, braucht hier nicht eingegangen zu werden; denn zu Tiecks Zeit genoß er noch unbedingte Anerkennung, erst in den fünfziger Jahren trat man ihm zweifelnd entgegen, und im übrigen

[1]) Kr. Schr. I 174, 175.

[2]) Noch wenige Jahre zuvor, 1793, hatte er Shakespeares „Sturm, gänzlich nach den geltenden Bühnenregeln bearbeitet.

steht seine Geschichte der englischen dramatischen Dichtkunst gegenüber seinen späteren Werken und Entdeckungen weitaus am meisten auf dem Boden kritischer Exaktheit. An zwei Veröffentlichungen läßt sich schon wenige Jahre später sein Einfluß auf Tieck erkennen: 1836 gab Wolf von Baudissin unter Tiecks Anleitung „Ben Jonson und seine Schule" heraus[1]), und im gleichen Jahre wurde endlich der „Junge Tischlermeister" zum Schlusse geführt und gedruckt[2]).

IV.

„Ben Jonson und seine Schule" enthält den Rekonstruktionsversuch eines Theaters aus der Zeit Shakespeares. Das Buch geht allerdings unter dem Namen jenes Grafen Baudissin, der zusammen mit Dorothea Tieck A. W. Schlegels Übersetzungswerk vollendete; aber dessen literargeschichtliche Arbeiten stehen durchaus unter dem Einflusse Tiecks. Über den beigegebenen Durchschnitt und Grundriß des Fortunatheaters sagt er ausdrücklich[3]): „Höchst schätzbar sind mir für diese Bemühungen Tiecks Andeutungen und Berichtigungen gewesen, welcher nach wiederholten freundlichen Prüfungen und Abänderungen dem gegenwärtigen Entwurf seine Zustimmung erteilt hat. Man sieht, wie die Fortuna bei weit geringerer Tiefe die modernen Bühnen an Breite übertraf, und wie viel mehr die Schauspieler gezwungen waren, vorn zu agieren." Der erste dieser Sätze die Mitteilung von Tiecks Beihilfe und Einverständnis, der zweite die wörtliche Anführung einer seiner Theorieen der Regiekunst: man wird nicht fehlgehen, den geistigen Urheber von Plan und Bild in ihm zu erblicken. Die Darstellungen wurden, wie das Vorwort weiterhin berichtet, unter Zugrundelegung des alten Baukontraktes

[1]) Leipzig 1836.

[2]) Berlin 1836.

[3]) A. a. O. Seite XV.

entworfen und mit Benutzung der Forschungen Colliers ausgearbeitet [1]).

Der Gesamteindruck des Bildes ist günstig und harmonisch. Die Vorderbühne, in Gestalt eines langen, schmalen Rechteckes, lagert sich mit der Längsseite gegen das Parterre, einzig nach dieser einen Richtung hin freiliegend, auf den andern drei Seiten von Wänden eingefaßt. Nur an den vorderen äußeren Ecken des Podiums treten diese etwas zurück und lassen Aufgänge zur Bühne frei, so zwar, daß der sie benutzende Schauspieler im vollkommenen Profil erscheint. Die Aufgänge sowohl wie die frontale Anordnung der Längsseite des Rechteckes sind nirgends überliefert, sondern von Tieck, etwa in freier Anlehnung an die antike Bühne, erfunden. Die Szene liegt in einem auf künstliche Beleuchtung angewiesenen Innenraum, stellt also ein Privattheater vor, wie auch das Bild von 1672 ein solches zeigt. Von den Merkmalen, die Collier dieser Gattung zuerteilt, stimmt somit das zweite und dritte [2]). Die Rückseite der Vorderbühne buchtet sich etwas nach hinten aus, um sich dem achteckigen Grundriß des Gesamtbaues anzupassen. In der Biegung eröffnet ein aufgezogener Doppelvorhang den Einblick in die Hinterbühne. Diese nimmt, wie bei dem Bild von 1672, nur etwa ein Drittel der Rückwand ein, mit dem Unterschied, daß die bedeutend vergrößerte Breite des Ganzen auch ihre Breite einigermaßen erträglich macht. Die Anordnung gewährt den Vorteil, daß sie die Hinterbühne zum Mittelpunkt des Gesamtbildes macht und dadurch eine viel wirksamere Gruppenstellung ermöglicht, als wenn beide Teile der Szene gleich breit angelegt sind; überdies liegt die Vorderbühne um einige Stufen tiefer. Zwei Säulen grenzen die Seiten der Hinterbühne ab und tragen

[1]) Die Zeichnung des Grundrisses stammt von der Hand Gottfried Sempers; über das Verhältnis Tiecks zu ihm und zu Schinkel siehe Seite 78f.

[2]) Die Privattheater unterscheiden sich nach Collier von den öffentlichen durch folgende Merkmale: 1. sie sind kleiner, 2. gedeckt, 3. künstlich beleuchtet, 4. sie haben Parkettsitze, 5. werden von besserem Publikum besucht, 6. die vornehmsten Zuschauer sitzen auf der Bühne, 7. es gibt für sich abgeschlossene Logen. Das erste und fünfte Kennzeichen sind aus Baudissins Bild natürlich nicht zu entnehmen.

die Oberbühne, einen ungeteilten Balkon — genau wie auf jenem Bild. Darüber sitzen im zweiten Rang die Musikanten. Rechts und links von der Hinterbühne müßte nun eigentlich die leere, etwa mit Teppichen verkleidete Wand angenommen werden. Hier ordnete Tieck in freier Erfindung die beiden Eingänge an, die Collier bemerkt hatte. Sie führen von rückwärts auf die Vorderbühne, gleich der zwischen ihnen liegenden Hinterbühne durch Stufen erhöht und mittels eines teilbaren Vorhanges verschließbar. Ihre Einfügung ermöglichte es, die Bühne stark in die Breite zu entwickeln, ohne die Einförmigkeit einer fast ununterbrochenen Rückwand befürchten zu müssen; andrerseits entstand nun über ihnen im ersten Rang zu beiden Seiten des Balkons ein leerer Raum ohne Zweckbestimmung. Ihn kurzweg zu den rundum laufenden Sitzrängen zu ziehen, hätte die darunter liegenden Eingänge in der Gesamtwirkung ungünstig exponiert, eine Verbreiterung der Oberbühne über die Ausdehnung der Hinterbühne die architektonische Harmonie zwischen beiden zerrissen; so entschloß sich Tieck denn zu einer Verlegenheitslösung, indem er den Raum im ersten Rang mit drei schmalen, von Vorhängen verschlossenen unbenutzten Zierlogen ausfüllte, während der zweite Rang mit seinen Plätzen an das architektonische Mittelstück, die Musikantenloge, unvermittelt anschließt. So umringen die Sitze der Zuschauer den Spielraum fast im vollen Kreise; die Anbringung eines Hauptvorhanges, der die ganze Szene ihren Blicken verhüllen könnte, muß unterbleiben. Selbst Collier hatte geglaubt, diesen in dem Begriff „curtain“ zu finden, ohne die konstruktive Unmöglichkeit einer solchen Lösung einzusehen; Tieck hingegen erkannte alsbald, daß die altenglische Bühne einen Hauptvorhang nicht haben konnte, noch auch dessen bedurfte. Die Ränge sind in getrennte, von einander abgeschlossene Logen eingeteilt — Colliers siebentes Merkmal; einige Zuschauer sitzen seitlich auf der Bühne, andere füllen die Reihen des Parketts — das vierte und sechste Kennzeichen. Faßt man nun alle diese Einzelheiten der Rekonstruktion zu einem Bilde zusammen, so ergibt sich: die durch literarische und graphische Hilfsmittel historisch erwiesenen Teile sind sämtlich verwendet und mit Geschick zu einer architektonisch geschlossenen und das Auge be-

friedigenden Gesamtheit vereinigt. Merklich beeinflußt wird die Darstellung von Tiecks Bestreben, durch Reliefwirkung und stufenmäßigen Aufbau ein künstlerisches Bühnenbild zu ermöglichen; diesem Zweck dienen freie Erfindungen, nämlich die ungewöhnliche Breite der Vorderbühne, die Aufgänge an ihren äußeren Ecken und die Überhöhung der rückwärtigen Räume über die vorderen.

In noch freieren Gestaltungen bewegte sich Tiecks Phantasie bei der im „Jungen Tischlermeister" enthaltenen Beschreibung einer Shakespearebühne. Es läßt sich schwer ausmachen, wann die einschlägigen Stellen dieser Novelle, der vierte und fünfte Abschnitt, abgefaßt wurden. Der Entwurf stammt aus der Frühzeit von 1795, 1811 begann die Niederschrift, 1819 die Drucklegung, die jedoch nur bis zu den ersten Bogen gedieh. Erst 1836 fühlte sich Tieck angeregt, „das Jugendwerk fortzusetzen und zu beschließen". Dieser Wortlaut spricht zum mindesten nicht dagegen, daß die Absätze über den Theaterbau erst um 1836 ihre endgiltige Form erhalten haben [1]. Höchst wahrscheinlich verdanken sie, wie die ganze liebevolle Ausmalung ins Einzelne beweist, ihre Entstehung dem lebhaften Interesse, mit welchem Tieck gerade in dieser Zeit, seit er mit dem Dresdener Theater praktisch zu tun hatte, bühnentechnische Verbesserungen erwog. Die Szene im „Jungen Tischlermeister" fußt auf den Angaben Colliers; das in „Ben Jonson und seine Schule" rekonstruierte altenglische Schauspielhaus ist in ihr frei weitergebildet [2], sie bedeutet das Muster, wie Tieck die Verwertung der alten Formen für das moderne Theater im Geist vor sich sah, ist ein Idealbild seiner geplanten Reformen. Das historische Interesse, welches jene Rekonstruktion leiten mußte, darf hier wegfallen. Es handelt sich nicht mehr um den Versuch, über-

[1] Übereinstimmend mit dieser Annahme stellt auch E. Donner — Der Einfluß Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker, Berlin 1893, Seite 68 — fest, daß die ganze ursprüngliche Anlage der Novelle allmählich umgebildet wurde, indem in späteren Jahren die Behandlung der Schauspielszenen immer mehr ausgestaltet und in den Mittelpunkt gerückt wurde.

[2] Die beiden Bücher erschienen in demselben Jahre und dürften wohl auch ungefähr zu gleicher Zeit verfaßt sein.

lieferte Einzelheiten zu einem Ganzen nach Sinn und Wahrscheinlichkeit zu vereinigen, sondern um eine freie Neuschöpfung, die den Geist der alten Bühne auferweckt, ohne die Form nachzuahmen. Die Grundsätze der Regiekunst Tiecks, nämlich Verzicht auf sinnliche Illusion und hierdurch ermöglichtes Eingehen auf die dichterischen Freiheiten, Entwickelung des Spieles nach vorne, Durchbildung des Bühnenbildes in die Breite und in stufenmäßigem Aufbau, kommen darum in diesem Entwurf noch stärker zur Geltung als in dem früheren.

Ein Kreis kunstliebender Dilettanten, auf einem Schloß versammelt, veranstaltet eine Aufführung von Shakespeares „Was ihr wollt" und errichtet zu diesem Zweck im Rittersaal des Schlosses eine Bühne. Sie wird in dessen Längsrichtung aufgebaut, so daß alle Zuschauer ihr nahe sitzen, der Spielraum, in dieser Anlage außerordentlich lang und schmal, zwingt die Darsteller, ihr Spiel reliefmäßig zu gestalten, „sich, wie Goethe im Meister sagt, auf dem schmalen Streifen einer Leine zu bewegen" [1]. Ihr Kommen und Gehen geschieht durch zwei Türen rechts und links in den Seiten des Proszeniums, deren Lage gleichfalls das Profilspiel fördert. In der Mitte der Bühne stehen unmittelbar hinter dem Proszenium auf Stufen zwei jonische Säulen, welche die erhöhte Hinterbühne abgrenzen; diese ist auch hier wieder, gegenüber der Vorderbühne, aus malerischen Erwägungen in nur ganz geringer Breite angenommen; sie dient in dem Stück als Zimmer und als Gartenlaube, von der aus Malvolio belauscht wird. Der auf den hohen Säulen ruhende Balkon nimmt bei der Vorstellung die Musikanten auf, da er in „Was ihr wollt" zufällig unnötig ist; in anderen Stücken soll er als Festungszinne, Juliens Schlafgemach und dergleichen gelten. Rechts und links führen Stufen zu ihm hinauf, breite Freitreppen von der Vorder- zur Oberbühne. Diese Einrichtung, die uns hier zum ersten Male entgegentritt, entstammt wieder Tiecks freier Erfindung. In den englischen Quellen sind solche Treppen nirgends nachgewiesen; die Bilder zeigen sie nicht; auch in dem Baudissinschen Stich erscheint der Aufgang zum Balkon in die rückwärtigen, dem Beschauer un-

---

[1]) A. a. O. 265.

sichtbaren Räume verlegt. Vielleicht könnte man eine Anregung in gewissen szenischen Anweisungen vermuten, die Stücke der Tragödien- und Komödiensammlung von 1620 enthalten. Creizenach bemerkt[1]), daß im vierten Akte der „Königin Esther“ — von Tieck besprochen Kr. Schr. I 352 — sich eine Spur von Balkontreppen erhalten habe: Haman soll erhängt werden; er „steigt die Trepp' auf“, der Henker „stürzet ihn hinunter, schneidet hernach ab, trägt ihn hinein“. Im dritten Akt von „Jemand und Niemand“ — von Tieck besprochen Kr. Schr. I 353 — wiederholen sich die Anweisungen, „hinauf, hinunter“. Auf das Vorhandensein von Treppen lassen diese Stellen allerdings schließen, daß dieselben jedoch sichtbar auf der Bühne standen, geht aus dem Wortlaut nicht unbedingt hervor; sie können wohl auch hinter der Szene gewesen sein[2]). Tieck jedoch brauchte sie auf der Bühne, um größere Menschenscharen künstlerisch gruppieren zu können und den Eindruck der Fülle hervorzurufen ohne das Drängen ungezählter Statisten. „Auf den Treppen saßen die Ratsversammlungen und Parlamente, und mit wenigen Figuren erschien die Bühne doch angefüllt, weil der Raum rechts und links beschränkt war, und man sich so die Bänke erweitert denken konnte[3]).“ Der Inszenierung erwächst aus dieser Anordnung eine Fülle günstiger Möglichkeiten: „Rechts und links auf dem Proszenium konnten zwei sich deutlich absondernde Gruppen stehen; stand die eine etwas zurück, so war die Fiktion sehr natürlich, daß jene gegen-

---

[1]) „Die Schauspiele der englischen Komödianten“ in Kürschners Dtsch. Nat.-Lit., XCII.

[2]) Die letztere Ansicht vertritt auch Kaulfuß-Diesch a. a. O. Seite 70.

[3]) A. a. O. 266. — Die Erwähnung der „Parlamente“ legt ein praktisches Beispiel nahe, das die Vorzüglichkeit von Tiecks Anordnung gegenüber der tiefen italienischen Bühne glänzend dartut: der polnische Reichstag in Schillers Demetriusfragment erscheint in der üblichen Inszenierung ausnahmslos als wüstes Chaos, als verworrene Menschenmenge. Man vergegenwärtige sich dagegen: vorne im Proszenium der hilfeheischende Demetrius, in der erhöhten Hinterbühne der Thron des Königs; seitlich vor ihm auf den Stufen der Marschall; auf den Freitreppen und dem Balkon baut sich die Versammlung der Reichsboten auf, von den äußeren Enden der Bühne drängen durch die Proszeniumstüren die Kosaken herzu — so entsteht ein Bild von klarer Gliederung und großartigem Eindruck.

über sie nicht mehr bemerkte; mit zwei einzelnen Personen war die Sache noch natürlicher. Eine dritte Gruppe stand oder saß hier höher, auf der innern kleinen Bühne, die aber doch durch diese Einrichtung den Zuschauern ganz nahe stand. Keine Person deckte die andere, alle waren frei und gleichsam in Rahmen eingefaßt, wodurch das Bildliche und Malerische noch deutlicher hervortrat. In allen Umständen, mochte das Bild aus vielen oder wenigen Figuren bestehen, war die Gruppierung immer ungefähr so, wie Rafael und die guten Maler ihre Gemälde ordnen." — Da die innerliche Einheit von Bühne und Zuschauerraum auch architektonisch ausgedrückt werden soll, fehlt — wie auf dem Stich bei Baudissin — der trennende Hauptvorhang [1]). Hingegen können sowohl die Aufgänge zum Balkon, als auch dieser selbst, sowie die Hinterbühne nach Bedarf von farbigen zweigeteilten Teppichen verhüllt werden, so daß die Bühne an und für sich ohne bestimmte Lokalisation vorstellen kann, was man will, was die Worte des Dichters verlangen, oder einzelne aufgestellte Gegenstände, ein Strauch, ein Stuhl versinnbildlichen.

Aus dem bisher Besprochenen entsteht das Bild einer freien Nachbildung der altenglischen Bühne, in konstruktiven Einzelheiten (Stufen, Freitreppen, verengte Hinterbühne) abweichend, im wesentlichen dem Muster folgend. Ein neues Element führte Tieck mit seiner Behandlung der Dekoration ein. Zwar gebraucht er auch Versatzstücke zur Ortsandeutung, wie das englische Theater, daneben aber heißt es: „Der rote Vorhang von der kleineren Bühne unten zog sich zurück, und man erblickte drinnen im beschränkten Rahmen ein Bild, das eine Aussicht auf Feld und See gab, klar und täuschend von Lampen erleuchtet, die unsichtbar angebracht waren." Der vollständige Verzicht auf jedwede Dekoration verursachte Tieck lange Zeit Bedenken, über die er erst allmählich sich hinwegzusetzen wagte. Anfangs glaubte er der Gewohnheit des Publikums entgegenkommen, seinem eingewurzelten Bedürfnis nach malerischer Täuschung einigermaßen Rechnung tragen zu sollen. Erst als er sich überzeugt hatte, daß ein Kompromiß

[1]) Über den hierdurch entstehenden Nachteil, nie mitten in eine Situation hineinführen, noch mitten darin abbrechen zu können, hat sich Tieck merkwürdigerweise nie geäußert.

in jedem Fall vorhandene Werte zerstört und dafür nur äußerliche Brücken baut, statt neue Werte zu schaffen, ging er folgerichtig auch noch den letzten Schritt.

Einen gänzlich durchgeführten Kompromiß der beiden Formen enthält ein Einrichtungsvorschlag für Shakespeares „Wie es euch gefällt" in einem Brief an Raumer vom Mai 1832[1]). Tieck sucht sich darin durchaus mit der Dekorationsbühne abzufinden und doch gleichzeitig die Vorzüge des altenglischen Theaters auf sie zu übertragen. Er schreibt: „Um die Poesie des Stückes nicht zu stören, wäre es gut, bei dem breiten Theater es so einzurichten, daß die Waldszene der folgenden Aufzüge (vom zweiten an) gar nicht verändert würde. Dem Proszenio ziemlich nahe könnte ein Rahmen von zwei Bäumen niederfallen, dessen Laub oben gewölbt zusammenhängt. Diese Mittelszene wäre für die Tafel des Herzogs mit Gebüsch versetzt, wie ein eigenes von der übrigen Szene getrenntes Theater. Links von den Zuschauern könnte man im Hintergrunde weitab als Setzstück oder auf der Dekoration selbst gemalt eine Hütte sehen, die Wohnung Rosalindens andeutend. Rechts wäre ein Hügel anzubringen, nicht hoch .... Ein geschickter Anordner kann also auf einem breiten Theater für den Behuf dieses poetischen Werkes mit Wahrscheinlichkeit dreierlei Szenen einrichten, um die störenden Verwandlungen zu vermeiden." Breit ausladende Vorderbühne, in der Mitte ziemlich weit vorgeschoben eine enge Hinterbühne: genau das altenglische Theater, wie Tieck es dachte, die Anordnung, die seine Regiegrundsätze brauchten — aber hineinversetzt in eine richtige Illusionsdekoration. In der Vermischung liegt ein schwerer stilistischer Fehler. Nur dadurch vermag die dekorationslose Szene ohne weitere Veränderung die verschiedensten Orte zu versinnbildlichen, weil sie sie eben nur versinnbildlicht, das heißt der Phantasie vorstellt, dem Auge gegenüber aber durchaus neutral verbleibt. Eine gemalte Dekoration hingegen gibt sich als ein ganz bestimmter Ort; wir erblicken eine Stelle im Walde, mit allen ihren Zufälligkeiten an Ästen, Sträuchern, Steinen und vermögen uns nicht einreden zu lassen, anstatt des einen nun mehrere von-

---

[1]) Raumers literarischer Nachlaß, Berlin 1869, Seite 142.

einander getrennte Schauplätze zu sehen. Die Waldszenen des Lustspieles gehen aber an verschiedenen Stellen vor sich, so daß der Vorschlag eine befriedigende Lösung nicht bieten kann. Tieck sah das einigermaßen selber ein; seine genauen Anweisungen über das Auf- und Abtreten und die gedachte Verwendung der einzelnen Bühnenteile schließt er mit dem Zugeständnis, daß auch diese seine Einrichtung „alle Widersprüche nur verdecken, nicht vernichten kann".

Den Gedanken einer vollständigen Verschmelzung beider Formen hat er denn auch nie mehr aufgegriffen; dagegen versuchte er sich noch damit, eine Zwischenstufe beider herzustellen. „Ich halte es für möglich, ein Medium zu erfinden, eine Bühne zu errichten, die sich architektonisch der älteren der Engländer näherte, ohne daß wir Malerei und Dekoration ganz verbannten, ja es könnte sich wohl so einrichten lassen, daß diese Täuschungen, an welche wir uns nun einmal gewöhnt haben, noch magischer und mannigfaltiger, aber auch zugleich zweckmäßiger und mehr bühnengerecht sich darstellen, so daß sie die Wirkung des Schauspieles erhöhten, statt sie, wie jetzt so oft geschieht, zu schwächen und zu vernichten[1]." Dieser Satz nötigt zu einer näheren Betrachtung; einmal, weil er auf den ersten Blick dem System Tiecks vollständig zu widersprechen scheint, sodann, weil gerade diese Stelle wiederholt als Zeugnis für seine gemäßigte, nicht auf die historische Doktrin versteifte Kunstanschauung angeführt worden ist; mehrere Beurteiler wollen hier die Geneigtheit zu Konzessionen an die Dekorationsbühne herauslesen. Daß Tieck von dem Gedanken an eine getreue Nachahmung weit entfernt war, wurde bereits im vorhergehenden aus dem ganzen Wesen seiner Pläne zu beweisen versucht und wird an den Berliner Aufführungen noch weiterhin zu verfolgen sein, so daß es darum dieses Zitates nicht bedarf. Wie aber sollen Worte, wie „Täuschungen", „magisch und mannigfaltig", nach all dem bisher Festgestellten verstanden werden? — Tieck führt zum Beweis und zur Erläuterung des Satzes die Inszenierung von Ben Jonsons „Masken" an, die im siebzehnten Jahrhundert der englische Architekt Inigo Jones

---

[1]) Kr. Schr. I 173.

veranstaltete. Über Inigo Jones, des Königs Theaterbaumeister, berichten Malone und Collier übereinstimmend, daß Burgen, Felsen, Höhlen, Säulen, Tempel, Wolken und Bäche die Hauptbestandteile seiner Dekoration bildeten. Malone bringt einen alten Bericht bei[1]), von einer künstlichen Maschine, die Jones in Bewegung setzte, auf der Seepferde, Tritonen und andere Meerungetüme erschienen; „the indecorum was, that there was all fish and no water" bemerkt naiv der Chronist. Auch gemalte Drehdekorationen erfand Jones. Er steht ungefähr auf der Stufe, die in Deutschland die szenischen Neuerungen des Magisters Velten einnehmen. Wie dieser vermag er auf die illudierende Mithilfe des Zuschauers noch nicht vollständig zu verzichten, strebt aber bereits mit starken Mitteln danach, sie auszuschalten und durch die sinnliche Täuschung zu ersetzen. Er schafft also in der Tat ein Medium. Wie nun dieses auf die moderne Bühne übertragen werden sollte, zeigt eben die Beschreibung im „Jungen Tischlermeister". Daß es sich nicht um die Wiederholung von des Jones bunten Kunststücken handeln konnte, sondern einzig um den Grundsatz „Benutzung der Malerei ohne Aufgeben der szenischen Freiheit", das ist von vorneherein klar. Aber auch die Art der Anwendung ist eine neue und geläuterte. Inigo Jones malt Landschaften, die im Verein mit dem übrigen Apparat bezwecken, Örtlichkeiten nachahmend vorzutäuschen: er treibt Dekorationsmalerei. Bei Tieck hingegen soll das Bild echt als das wirken, was es ist: als Gemälde. Es erscheint in einen Rahmen eingefaßt, auf der Bühne aufgestellt, nicht aber sie beherrschend; an eine illusionistische Absicht kann bei der geringen Breite der Hinterbühne unmöglich gedacht werden, und der Ausdruck „täuschend" darf deshalb so wörtlich nicht verstanden werden, sondern bedeutet kaum viel mehr als „kunstvoll" oder etwas Ähnliches. Das Bild hat nur die eine Bestimmung, mit seinen für diesen Zweck besonders geeigneten Mitteln die Ortsvorstellung des Zuschauers anzuleiten. Stilistisch bedeutet dieser Gebrauch gegenüber Jones einen mächtigen Fortschritt, einwandfrei ist er darum keineswegs. Das Gesamtbühnenbild, wie es Tieck dachte, setzt sich zusammen aus Körpern und Flächen, die

[1]) A. a. O. 84.

durch ihre Farbe und Form, durch das gegenseitige Lagen- und Größenverhältnis als künstlerische Einheit in bestimmtem Sinne wirken. Ihre Gestaltung wird einzig von der Rücksicht auf das Ganze, das Bühnenbild, bestimmt. Ein Gemälde aber folgt in erster Linie seinen eigenen, im Wesen der Tafelmalerei liegenden Bedingungen, ehe es sich den Zwecken des in seinem Wesen ganz anders bedingten Bühnenbildes dienstbar macht. Es wird sich deshalb nicht dem Gesamteindruck einordnen, sondern als selbstständiges Stück, als fremdes Element herausfallen; die innere Einheit wird gestört und damit der dramatische Eindruck vermindert. Daß durch eine gemalte Landschaft die Ortsvorstellung des Zuschauers viel genauer eingestellt werden kann, als alle Versatzstücke jemals vermögen, das steht freilich außer jedem Zweifel. Aber streng betrachtet gibt es eben doch nur die Alternative: entweder es herrscht die Malerei mit allen ihren Vorzügen für das sinnfällige Klarmachen und ihren Nachteilen für die dramatische Wirkung, oder es wird eine Bühne errichtet, deren Beschaffenheit sich aus den inneren Bedingungen der dramatischen Kunst ableitet — dann aber unter Verzicht auf die bequemen Krücken malerischer Nachhilfe. Wie wenig fest Tieck übrigens an dieser Lösung hielt, beweist der auffallende Zwiespalt, daß bei der Schilderung der Aufführung die Beschreibung mit dem Bild eingefügt ist, während es bei der theoretischen Abhandlung über die Werte der neugeschaffenen Szene ganz gegensätzlich heißt: „Wenn wir die Räume anständig bekleiden und verzieren, wenn die Vorhänge, die die innere Bühne verdecken, mit Schicklichkeit sich schließen und öffnen, wenn in diesem kleineren Theater die Hinterwand wieder aus Seide oder Tuch besteht, so sind uns gemalte Dekorationen überflüssig[1]." Man darf wohl sagen, daß in diesen letzten Worten die Anschauung Tiecks am reinsten und ausgereiftesten ausgesprochen ist. Als sich ihm die Möglichkeit bot, seine Theorie in die Praxis umzusetzen, kam er mit einer im Hinblick auf das Publikum zwar verständlichen, aber trotzdem nicht zu rechtfertigenden Bedenklichkeit da und dort doch wieder auf Ansätze zu einem Kompromiß zurück.

[1]) A. a. O. 268.

V.

„Könnte man nur mit einem Schauspiele Shakespeares einen Versuch in meinem Sinne anstellen, so würden wir erst sehen, wie klar, leicht und szenisch alles das wird, was bei uns auch bei guten Darstellungen noch dunkel und verworren bleibt." — „Nichts Großes kann meiner Überzeugung nach ohne die umgeformte Einrichtung der Bühne lebendig erscheinen." So klagte Tieck wiederholt in Briefen an seine Freunde [1]). In Dresden fehlten zu einer Verwirklichung dieser Wünsche freilich alle Vorbedingungen. Sein Einfluß war gering. Generaldirektor von Lüttichau, der durch vorsichtiges Vermitteln es allen Seiten recht zu machen suchte und sein Amt mit viel Bemühen, aber wenig Initiative führte, schreckte vor jeder Neuerung zurück, die etwa die gewohnte Alltäglichkeit hätte durchbrechen und Widerspruch erregen können; als ein neues Hoftheater erbaut werden sollte, wies er den Entwurf, der Tiecks Forderungen erfüllte, zurück (siehe Seite 80). Während er mit Eifer den Neubau betrieb, blieb die Leitung der Geschäfte einem Vizedirektor überlassen, dem Hofrat Winkler, der, bekannt unter dem Schriftstellernamen Theodor Hell, niemals zu Tiecks Freunden gezählt hatte. Dazu traten Zerwürfnisse Tiecks mit Emil Devrient, mit seiner Lieblingsschülerin Julie Gley-Rettich [2]) — alle diese Gründe wirkten zusammen, um ihn dem Theaterbetrieb zu entfremden. Er zog sich in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre von jeglicher Einwirkung zurück. Da trat im Jahr 1840 König Friedrich Wilhem IV. die Regierung Preußens an und berief den Dichter, dessen Poesie er hochschätzte, in seine Hauptstadt. 1841 kam Tieck nach Berlin, kehrte zu Beginn des Winters noch einmal nach Dresden zurück,

[1]) Kr. Schr. III 173. — Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel, Leipzig 1826, I Seite 693.

[2]) Seine eigene Empfindlichkeit und Schärfe trug freilich das Ihre zu den Verstimmungen bei. Sehr unterhaltsam erzählt Karoline Bauer in ihren Bühnenerinnerungen (Über Land und Meer 1871), wie er schließlich mit jedermann „gespannt" stand. Trotzdem mußten alle seine Überlegenheit anerkennen.

und im Herbst 1842 übersiedelte der Neunundsechzigjährige endgültig nach der alten Heimat.

„Sein Talent zum Besten des Theaters wirksam zu machen", so lautete des Königs Wille. Es war nicht das erstemal, daß Tieck mit dem Berliner Theaterwesen in Berührung trat. Bereits 1816 hatte ihn Ludwig Devrient zum Einstudieren eines Shakespeareschen Stückes beigezogen[1]). Ludwig Robert lud ihn damals brieflich ein, er solle nach Berlin kommen, um den Proben einer Aufführung „auf den Shakespeareschen Brettern" beizuwohnen; Graf Brühl biete zu allem die Hand, Tieck möge nur „für eine bessere Erscheinung der Shakespearischen Stücke wirken". Tieck plante auch eine Abhandlung, die vor der Vorstellung das Publikum über Shakespeares unverkürzte Eigenart aufklären sollte — aber zu einer bemerkenswerten Einwirkung von seiner Seite kam es damals ebensowenig, wie einige Jahre darauf zu der beabsichtigten Beteiligung an der Leitung des neugegründeten Königstädtischen Theaters. Nun aber sollte ihm ein weitreichender Einfluß eingeräumt werden. In einer Kabinettsordre bestimmte der König: Tieck solle sich um die möglichst vollkommene Darstellung wertvoller Stücke bemühen; besonders würden die antiken Tragiker und Shakespeare zu Worte kommen, doch auch andere ausgezeichnete Werke dürfe er vorschlagen; er habe die Rollenbesetzung zu genehmigen und die Einstudierung zu leiten, das Personal müsse angewiesen werden, sich unweigerlich zu fügen[2]). So vermochte er nun endlich, den Worten Taten folgen zu lassen. Freiheit des Handelns, weitausgedehnte Befugnisse waren ihm gewährt, ein mächtiger Fortschritt gegen die Dresdener Scheinstellung, frei und weit genug, um große künstlerische Erfolge, eine durchdringende Anregung und Förderung des deutschen Theaterwesens zu versprechen. Die Erfolge stellten sich ein. Die Einwirkung auf die Zukunft blieb aus; nach wenigen Jahren war

---

[1]) Köpke, a. a. O. II 32 gibt an, es habe sich um „Richard III." gehandelt; das muß ein Irrtum sein, da Devrient diese Rolle erst 1828 herausbrachte. Im Jahre 1816 beschäftigte er sich vielmehr mit dem Falstaff in „Heinrich IV.", auch einer seiner bewunderten Meisterleistungen; das Stück wurde dann 1817 gegeben.

[2]) L. H. Fischer, Aus Berlins Vergangenheit, Berlin 1891. Seite 107 ff.

fast alles verschwunden und vergessen. Die Tieck feindliche Kritik hat diesen Ausgang auf die mangelnde Kraft der Idee zurückgeführt; seine Freunde und auch er selbst machten die ungenügende Förderung durch die Theaterleitung verantwortlich [1]). Die wahren Gründe lagen einerseits an dem Alter Tiecks — der von der Gicht gekrümmte, von Schlaganfällen zerrüttete Greis hatte zuviel von der Spannkraft des Mannes eingebüßt, um das Begonnene auch durchzuhalten —; andrerseits in dem Mißverhältnis, in das die Aufführungen gerade ob ihrer immer wieder betonten Sonderstellung zu dem ganzen Zuschnitt und den Notwendigkeiten des täglichen Theaterbetriebes gerieten. Die Gerechtigkeit gegen alle Beteiligten gebietet, bei einer Würdigung von Tiecks Wirksamkeit am Berliner königlichen Schauspiel diese Gründe nicht zu übersehen.

Im Juni 1842 trat Karl Theodor von Küstner nach erfolgreicher Tätigkeit in Leipzig, Darmstadt und München als Generalintendant die Verwaltung der Hoftheater an. Über diesen Mann ist viel Übles gesagt und geschrieben worden: Ed. Devrient verurteilt ihn als minderwertig an Charakter und Können, vielleicht nicht ganz ohne persönliche Motive; von jungdeutscher Seite wurde er mit maßlosen Angriffen überschüttet. Der Hang zur Selbstgefälligkeit und Wichtigtuerei kann Küstner gewiß nicht abgesprochen werden; doch als Theaterleiter erwarb er unbestreitbare Verdienste. Da er, das Wohl des Ganzen im Auge haltend, nicht den Wünschen eines jeden einzelnen nachgab, hatte jeder etwas an seiner Verwaltung auszusetzen; war er notgedrungen sparsam, so nannte man ihn geizig, obwohl sein Eintreten für die Autorentantieme das Gegenteil bewies; kurzum, er konnte es keinem recht machen, aber schließlich mußten doch alle zugeben, daß er die besten Kräfte Deutschlands, anerkannte und neuaufstrebende, unter seiner Direktion vereinigte, daß seine Bühnen sich durch gute und abgerundete Vorstellungen auszeichneten, daß neben dem Tagesrepertoire auch alle bedeutenden Neuschöpfungen

---

[1]) Fischer a. a. O.: Im Jahre 1846 beklagt sich Tieck beim Flügeladjutanten Willisen über das geringe Entgegenkommen des Generalintendanten.

in dem Spielplan Aufnahme fanden [1]). Küstner stand eben im Beginn seiner schwierigen Verwaltung, als ihm die Aufgabe zufiel, dem reizbaren, ja eigensinnigen Tieck, den königlicher Wille mit voller Befugnis ausgestattet hatte, die Veranstaltung von bevorzugten Sondervorstellungen praktisch zu ermöglichen. Anfangs kam er dem „Altmeister" ehrfurchtsvoll und rückhaltlos entgegen, bald aber machte er die Erfahrung, „daß der Verkehr mit so großen Genien, wie Mendelssohn und Tieck, allerdings von höchstem Interesse war, daß es jedoch eine sehr schwierige Aufgabe war, die Intentionen und Wünsche derselben mit den praktischen Anforderungen in Einklang zu bringen". Das Personal wurde durch Proben und Aufführungen beansprucht und dem regelmäßigen Betrieb entzogen. Für jede Gattung von Stücken mußte eine besondere Bühne erbaut, in Eile aufgestellt und unmittelbar wieder abgebrochen werden. Bald wurde in Berlin, bald in Potsdam gespielt, was einen umständlichen Hin- und Hertransport von Personal, Kleidung und Zubehör erforderte. So ergaben sich Schwierigkeiten und Anstände allerorten. Einmal wurde in Potsdam der „Sommernachtstraum" gegeben, der über hundert Angehörige von Schauspiel und Ballett, dazu das ganze Opernorchester erforderte, in den beiden Berliner Häusern durfte trotzdem die Abendvorstellung nicht ausfallen. Ein andermal hatte Tieck für die Aufführung seines „Blaubart" die Bühne des Schauspielhauses bestimmt; Gerüste und Dekorationen standen fertig, da fiel es Tieck ein, er wolle lieber den Konzertsaal wählen, „um nicht von den sogenannten jungen Literaten

---

[1]) Zwar sicher nicht für ihn einnehmend, aber voll interessanter Aufschlüsse ist Küstners Buch: „34 Jahre meiner Theaterleitung", Leipzig 1853. Zu seinem Ensemble gehörten zeitweise Emil Devrient, Eßlair, Ferd. Löwe, Seydelmann, Ch. v. Hagn, M. Seebach, A. Crelinger, während er die Träger fast aller berühmten Namen in Gastspielen seinen Zuschauern vorführte. Auf seinem Spielplan standen Goethe und Schiller mit allen, Shakespeare mit 16 Stücken; auch Kleist (4), Grillparzer (4), Hebbel (2) kamen zu Wort. Der Nötigung, dem Tagesgeschmack, den Kotzebue, Raupach, Birch-Pfeiffer, breiten Raum zu gönnen, hat sich noch kein Bühnenleiter entziehen können. Die Jungdeutschen hatten zu Klagen keinen Anlaß: Gutzkow ist achtmal, Laube sechsmal vertreten.

gestört zu werden"[1]). Nur mit Mühe setzte Küstner durch, daß es bei der ersten Anordnung verblieb. Man muß den verwickelten Betrieb eines großen Theaters kennen, um sich zu vergegenwärtigen, welch endlose Mühen und Aufregungen dem verantwortlichen Leiter aus solchen Schiebungen erwachsen. Zu allem übrigen trat noch die finanzielle Sorge. Küstner war berufen worden zu der Aufgabe, die unter Graf Redern riesig gewachsenen Geldbedürfnisse der Hofbühnen auf ein erträgliches Maß zurückzuführen. Anfangs wurde bestimmt, die Sondervorstellungen gingen auf Kosten der Kabinettskasse, später aber scheinen deren Zuschüsse ausgeblieben zu sein, und es ist kein Wunder, wenn Küstner von seinem Standpunkt aus die Wirksamkeit Tiecks nicht mehr billigte, wenn er die Aufführung des „Gestiefelten Katers" als „Zeit, Mühe und Geld raubenden Versuch" zu hintertreiben suchte. Man wird ihm kaum ganz unrecht geben können; aber Tieck wurde durch seinen Widerstand in der freien Durchführung seiner Pläne gehemmt. Die Ansetzung von antiken und von seinen eigenen Stücken unterstützte des Königs persönlicher Geschmack, so daß beide Gruppen mit mehreren Werken vertreten sind. Shakespeare mußte er auf eigene Faust durchsetzen, und darum verblieb es gerade auf diesem für das moderne Theater weitaus wichtigsten Gebiet leider bei dem einzigen „Sommernachtstraum"; die geplante Aufführung von „Heinrich V." kam nicht zustande. Nicht als ob Küstner etwa Shakespeare mißachtet hätte! Ein Blick auf seinen Spielplan widerlegt diese Annahme. Nur die Sonderstellung bekämpfte er, in die nach des Königs ausdrücklichem Willen und mit Tiecks Zustimmung die Veranstaltungen geraten waren; um aber, was das einzige Ersprießliche hätte sein können, seine Kräfte dem regelmäßigen Theaterdienst zu widmen, dazu war Tieck hinwiederum zu alt. Sogar die Schauspieler zeigten sich, dem Beispiele ihres Chefs folgend, oft widerspenstig gegen Tieck[2]). Die

---

[1]) Die Ausgabe von Einladungen, wie man sie zu den früheren Sondervorstellungen gehandhabt hatte, unterblieb im Schauspielhaus, da dieses als öffentlich gelten sollte.

[2]) So war beispielsweise für „Medea" die Donnersche Übersetzung gewählt, die Crelinger aber bestand darauf, nach derjenigen von Bothe, die ihr be-

Folge dieser ungünstigen Verhältnisse war, daß ein großer Teil der Vorstellungen auf die Stufe zwar schätzenswerter, aber fruchtloser Tagesereignisse herabsank. Wenn künstlerische Neuerungen auf dem Gebiet des Theaters den Augenblickserfolg überdauernden bleibenden Wert und Einfluß gewinnen sollen, ist es notwendig, sie als integrierenden Bestandteil in den täglichen Betrieb aufzunehmen, zu wiederholen, auszubauen, neu anzuwenden und so zum Gemeingut der Schauspieler, Zuschauer und der ästhetischen Kritik zu machen. Nur dann werden sie fruchtbar weiter wirken — als einmalige Ausnahmen werden sie meist ob der Ungewohntheit nur angestaunt, selten bewundert und immer bald wieder vergessen. Diesem Schicksal verfiel die an sich so rühmliche Neuerweckung der antiken Klassiker[1]; daß der „Sommernachtstraum“ allen Fährlichkeiten zum Trotz sich hielt, bezeugt die Lebensfähigkeit von Tiecks dramaturgischem Wirken.

Als erstes stellte der König Tieck die Aufgabe, eine griechische Tragödie im Theater des Neuen Palais zu Potsdam zu inszenieren. Er solle, so hieß es, die Hauptfragen über Einrichtung der Bühne, Masken, Chöre, wie ihm gut dünke, zu lösen suchen; später werde dann „eine echte Shakespearevorstellung ohne das störende Beiwesen äußerer Pracht“ folgen[2]. Die Wahl des Stückes wurde ihm freigestellt; ursprünglich dachte man an „Ödipus in Theben“, dann aber einigte man sich aus inneren Gründen für die Eröffnung der neueinzuführenden Privatvorstellungen des Königs auf des Sophokles „Antigone“.

„Wenn unser erhabener und kunstsinniger König eine Sophokleische Tragödie wieder ins Leben rufen wollte, so konnte hiermit keine sklavische und pedantische Nachahmung des Altertümlichen bezweckt werden, sondern die Hervorbringung des Gesamteindruckes dieser Kunstwerke mit den Mitteln, welche uns zu Gebote stehen.“ Mit diesem Leitsatz begann August Böckh

---

quemer war, zu spielen. Da die andern Spieler schon gelernt hatten, wurde tatsächlich die Titelrolle nach Bothe, die übrigen nach Donner gesprochen, und dem Dramaturgen blieb es vorbehalten, die so entstehenden textlichen und stilistischen Mißstände zu beseitigen.

[1]) Tieck selber war sich dieses Mangels wohl bewußt. (Kr. Schr. IV, 373.)

[2]) Brief des Flügeladjutanten Willisen vom Jahre 1841.

seine Beurteilung der Aufführung [1]). Es war die Anschauung, die alle Beteiligten leitete: keine historische Ausgrabung wurde erstrebt, man wollte den Dichter neu beleben, den unvergänglichen poetischen Gehalt seines Werkes auf das moderne Publikum unmittelbar wirken lassen. Da die moderne Bühne für seine Eigenart nicht den passenden Rahmen bot, mußte ein Schauplatz erfunden werden, welcher jenem im Wesen glich, der dem Dichter bei der Abfassung vorschwebte. Damit ergab sich für Tieck die Möglichkeit, seine Grundsätze der Bühneneinrichtung und Regie, die in vielem mit den Ausdrucksformen des antiken Theaters übereinstimmten, auf die Inszenierung anzuwenden. So bedeutet die Aufführung der „Antigone" seine erste praktische Tätigkeit als Neuerer. Mit unermüdlichem Eifer betrieb er das Werk. Er leitete und gab alles an; nur zur Überwachung der technischen Ausführung war ihm der fähige Regisseur Stawinsky beigegeben. Vor einem Kreis von Fürstlichkeiten und einer Versammlung, zu der die Vertreter von Staatsbehörden, Militär und Öffentlichkeit, von Kunst, Wissenschaft und Presse geladen waren, fand am 28. Oktober 1841 die erste Aufführung statt. Antigone spielte „unvergeßlich" die Crelinger, die Rollen des Kreon, Hämon und der Ismene lagen in den Händen von Rott, Ed. Devrient und Berta Stich. Die trotz der flüssigen Donnerschen Übersetzung immer noch reichlich schwierigen und ungewohnten Verse wurden von den Schauspielern dank Tiecks Schulung vortrefflich gesprochen, selbst die gefährlichen Stichomythieen glücklich herausgebracht. Bei der Einrichtung der Bühne sprach August Böckhs gelehrter Rat mit, dem gegenüber Tieck jedoch, wo er es für notwendig hielt, seine Selbständigkeit wahrte. Für die Komposition der Chöre wurde der mit Böckh befreundete Felix Mendelssohn gewonnen.

Das Haupterfordernis für ein Gelingen des Unternehmens

[1]) Der Philolog August Böckh, der Schriftsteller und Historiker Friedrich Förster und der Archäolog E. H. Toelken ließen gemeinsam drei Aufsätze erscheinen: „Über die ‚Antigone' des Sophokles und ihre Darstellung auf dem Königlichen Schloßtheater im Neuen Palais bei Sanssouci." Berlin 1842; außer in dieser Schrift findet sich das Material für die folgende Darstellung zumeist bei Küstner und Devrient.

war eine verständige Umgestaltung des Theaters im Neuen Palais. Dieses kam durch sein amphitheatralisch angelegtes Parterre der geplanten Umänderung schon einigermaßen entgegen; Bühne und Orchester waren nach hergebrachter Weise eingerichtet. Das Orchester wurde nun halbrund nach vorne ausgebaut, um eine Orchestra für den Chor zu gewinnen, der sich um einen in der Mitte aufgestellten Altar bewegte. Seitlich, zum Teil von den Zuschauersitzen verdeckt, nahmen die Musiker Platz. Von der Orchestra führte eine Doppeltreppe von sieben oder acht Stufen, parallel mit dem Proszenium laufend, herauf zu der ziemlich flachen Bühne, die dem antiken Logeion entsprach. Seitenkulissen fehlten hier vollständig. Eine einzige Bildwand schloß den Hintergrund. Sie stellte einen plastisch gebildeten Säulengang dar, die Mauer von Kreons Palast, unterbrochen von drei Eingängen, die in das Innere des Gebäudes führen. Für die „Antigone" wurden in diesen Öffnungen nach der Überlieferung Türen angebracht, bei späteren Aufführungen auf der gleichen Bühne setzte Tieck an ihre Stelle die ihm mehr zusagenden Vorhänge [1]). Weitere Zugänge hatte das Logeion nicht. Wer nicht aus dem Palast kam, der mußte durch die Orchestertüren, gleichzeitig den Eintritt des Chors, die Orchestra betreten und von hier über die Treppen zur Bühne emporsteigen. Böckh hätte für die aus der Ferne anlangenden Personen des Stückes lieber zwei Eingänge rechts und links im Vordergrund des Logeions gewollt, weil ihm dies historisch richtiger erschien und weil er in der gegenteiligen Anordnung eine Unbequemlichkeit für den Schauspieler und einen Anstoß für das Publikum erblickte. Nur der Hinweis auf den beschränkten Platz des Theaters im Neuen Palais versöhnte ihn mit der den Raum günstiger ausnutzenden Anordnung Tiecks. Dieser stützte sich auf das für die antiken Bühnenverhältnisse damals maßgebende Werk des Architekten Genelli [2]), mit dem er überdies durch die Familie Finkenstein befreundet war, um so mehr als die Befolgung von dessen Angaben ihm ermöglichte, durch Benutzung der Höhenunterschiede

---

[1]) Brief des Kabinettsrates Illaire; J. V. Teichmanns Literarischer Nachlaß. Stuttgart 1863.

[2]) Das Theater zu Athen. 1818.

mannigfachere und ausdrucksvollere Bühnenbilder zu stellen, als wenn er, dem Wunsche Böckhs folgend, die Spieler auf das Logeion, den Chor auf die Orchestra beschränkt hätte. „Eine plastische pyramidalische Form des Ganzen, alles mit einem Blick in eine runde Gruppe zusammengefaßt": darin sah er eine szenische Eigenschaft des antiken Theaters, die aller Bühnenkunst vorbildlich sein sollte [1]. Einige Unzuträglichkeiten entstanden freilich, da die Stufen infolge des engen Raumes ziemlich steil anstiegen, so daß die im Drang der Leidenschaft auf- und abstürmenden Spieler mehr äußere Vorsicht anwenden mußten, als dem Gesamteindruck gut war; besonders ungünstig fiel dieser Mißstand in die Augen, als die Leiche des Hämon über die Treppe hinaufgeschleppt wurde. Toelken mißbilligte diese unhistorische Neueinführung auf das schärfste. Doch Tieck, der sonst gewiß die historischen Bedingungen eines Kunstwerkes am allerwenigsten mißachtete, wußte, daß er hier sich nicht an archäologische Kenntnisse klammern durfte; er wollte ja eine moderne Vorstellung, dramatische Lebendigkeit; Orchestra und Bühne, die im Gefühl des Zuschauers von heutzutage allzuleicht aus der Einheit zerfallen wären, mußten zur Wirkung sinnfällig zusammengefaßt werden; dazu bedurfte es der äußeren Verbindung durch die rege Benutzung der Treppen, mochte auch diese weder geschichtlich genau, noch durch die äußere Anlage besonders begünstigt sein. Auch sonst wahrte sich Tieck diese künstlerische Freiheit. So ließ er die Antigone an dem Altar inmitten der Orchestra Schutz suchen und von da abführen, eine Szene, die zwar sicherlich nicht in dieser Weise auf dem antiken Theater gespielt worden ist, aber durchaus dramatisch wirksam und berechtigt war. Dem griechischen Publikum bedeutete die Thymele eine Erinnerung an den religiösen Grundcharakter der Theaterfeier und brauchte mit der Handlung in keinem unmittelbaren Zusammenhang zu stehen. Das moderne Publikum entbehrt dieser religiösen Beziehung; der Altar, als plastischer Mittelpunkt der Orchestra notwendig, wurde so glück-

[1] Diese Worte gebraucht Solger, unter dem Einfluß Tiecks und seine Arbeiten zitierend, gelegentlich einer Besprechung von Schlegels dramaturgischen Vorlesungen. A. a. O. II 522.

lich in das Stück hereinbezogen. Eine weitere Freiheit war es, wenn Tieck zum Zwecke eindrucksvoller Gruppenstellung sogar auf seine Anordnung der verengten Hinterbühne zurückgriff: bei den Worten „du kannst es sehen" öffnete sich die Haupttür des Palastes und in der Nische liegend gewahrte man den Leichnam der Eurydike. „Es war ein unvergleichliches Bild," rühmt Böckh den empfangenen Eindruck. So waltete über der ganzen Vorstellung ein Hauch von Tiecks Geist, und zwar des Dramaturgen Tieck, der über den Historiker den Sieg davongetragen hatte und bewies, daß er keineswegs bloß die Theorie vollendet beherrschte, sondern unter den nötigen günstigen Bedingungen auch praktisch Wertvolles zu wirken verstand.

Der Erfolg der Vorstellung war groß. Alle Teilnehmer empfanden einen unbestrittenen und unvergeßlichen künstlerischen Eindruck; der König, um seiner Begeisterung Ausdruck zu verleihen, ließ eine Denkmünze prägen, deren Revers die Bilder von Tieck und Mendelssohn trug [1]). Am 6. November wurde „Antigone" in Potsdam wiederholt, im April des folgenden Jahres in das Berliner Schauspielhaus verpflanzt, von wo sie auf eine Reihe anderer deutscher Bühnen überging [2]). Im Neuen Palais folgten in späteren Jahren, in gleicher Weise inszeniert, „Medea", „Ödipus auf Kolonos" und Racines „Athalie".

Als Tieck im Jahre 1842 nach Berlin übergesiedelt war, begann er die Erfüllung seines Lieblingswunsches, die Aufführung eines Shakespeareschen Stückes in seinem Sinne, zu betreiben. Der Plan, im Freien im Tiergarten eine Schaubühne aufzuschlagen, um den schlichten, alten Zuständen nahe zu kommen, mußte an der praktischen Undurchführbarkeit scheitern. Aber der König hatte ihm eine „echte Shakespeare-Aufführung" zugesagt, und so begannen denn im Sommer 1843 die Vorbereitungen, um im Neuen Palais den „Sommernachtstraum" darzustellen.

Als Grundlage wurde die Übersetzung von Schlegel benutzt. Tieck erkannte jedoch die Notwendigkeit, das Spiel, welches bis

---

[1]) Reumont, Aus Friedrich Wilhelms IV. gesunden und kranken Tagen. Leipzig 1885.

[2]) Zufolge Devrient auf Dresden, Leipzig, Mannheim, München und Karlsruhe.

dahin für unaufführbar gegolten hatte, bühnengerecht zu gestalten. Die fünf Akte des Originals zog er in drei zusammen, indem er die Vorgänge im Walde aneinanderschloß und Mendelssohns Vorspiel zum dritten und vierten Akt bei offener Szene einschob. Dagegen konnte er sich nicht entschließen, wie es später Devrient in seiner Bearbeitung tat, den Auftritt in der Hütte, wo die Handwerker die Rollen verteilen, vor den Palast des Theseus zu verlegen und dadurch die Ortsveränderung gewaltsam zu ersparen, sondern setzte für sie eine besondere Dekoration an. Die Szene hingegen, in welcher die Handwerker den verlorenen Zettel vermissen, spielte im Walde. Wiederum gab Tieck, unterstützt von Stawinsky, alles bis ins kleinste an. Die wichtige Rolle des Puck spielte Charlotte von Hagn, ganz gegen die Empfindung und den Willen Tiecks, der das ausgesprochen männliche Wesen des Koboldes sah[1]); Puck, und mit ihm Oberon, wurde törichterweise damit auf immer zur Hosenrolle gestempelt.

„Man hatte das alte Theater des großen Dichters gewissermaßen nachgeahmt" schreibt Tieck über die Bühne. Was er jedoch da im Neuen Palais erbauen ließ, war keineswegs das altenglische Theater, das bei Collier beschrieben stand, noch auch ein Abbild jener Baudissinschen Rekonstruktion, sondern eine genaue Ausführung der Idealbühne, die er sich im „Jungen Tischlermeister" entworfen hatte[2]). Leider fehlt in der Bibliothek der Kgl. Schauspiele zu Berlin, die noch Regiebücher der aufgeführten klassischen und Tieckschen Stücke bewahrt, ein solches für den „Sommernachtstraum", doch erlauben die anderweitig verstreuten Mitteilungen[3]), im Verein mit der Kenntnis von Tiecks Forderungen, ein Bild der Bühne zusammenzusetzen. Wieder sehen

---

[1]) Kr. Schr. IV. 376.

[2]) Daß er „die im sechzehnten Jahrhundert noch gebräuchliche dreistöckige Mysterienbühne benutzte", wie Devrient und mit ihm Bischoff schreibt, ist natürlich Unsinn, geradeso wie die Behauptung Laubes und anderer, Tieck habe die unhistorischen „Wegweiser" der altenglischen Bühne neu einführen wollen.

[3]) Außer schon erwähnten hauptsächlich Frenzel, „Die szenische Einrichtung der Shakespearedramen", Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft 36, 256, der — vermutlich als Augenzeuge — über die denkwürdige Aufführung berichtet. Ferner Feodor Wehl, Didaskalien, Stuttgart 1867.

wir eine flache Vorderbühne angeordnet; diese nach Tiecks Wunsch in größere Breite auszudehnen, daran hinderte der schmale Raum im Neuen Palais. Rechts und links führten zwei Freitreppen zu ansehnlicher Höhe nach einem Balkon, der jedoch, im Stück nicht notwendig, verhältnismäßig wenig betont war. Zwischen den Treppen, von dem Balkon überdacht, um einige Stufen über die Vorderbühne erhöht[1]), lag die Hinterbühne, bedeutend schmaler als jene, fast nur eine Nische, woran zum Teil eben auch der enge Raum Schuld trug. Farbige Vorhänge schlossen die Seitenwände. Die Ortsvorstellung wurde durch Versatzstücke und wahrscheinlich auch durch als Hintergründe verwendete gemalte Bildwände wachgerufen. Für die Eröffnungsszene waren es Architekturstücke, die den Palast des Theseus andeuteten. Die Treppen versinnbildlichten den Aufgang dazu, der Vorhang verhüllte die Hinterbühne. In dem zusammengezogenen zweiten Akt zeigten Bäume und Gebüsch an, daß man sich im Wald befinde. In den Treppen sah man die ansteigenden Felspfade, auf denen die Liebespaare hin und her eilten und Puck sich tummelte. Die Hinterbühne war als Laube Titanias für die Szenen mit den Elfen und mit Zettel bestimmt. Die Ausstattung des dritten Aktes glich derjenigen des ersten. In der nunmehr geöffneten Nische standen die Thronsessel für Theseus und Hippolyta, vor denen auf der Vorderbühne die Handwerker ihr Pyramusspiel agierten. Das zu schmale Theater hinderte allerdings die volle Durchbildung der Gruppen in Tiecks Sinn. Von den Treppen schaute gleich wie von einem Amphitheater des Herzogs Gefolge der Komödie zu, und auf ihnen entfaltete sich auch der das Stück schließende Elfenchor. Alle Beurteiler, Küstner, Frenzel, Wehl, Devrient, rühmen übereinstimmend den schönen Eindruck und die mannigfache Bewegung des Bühnenbildes.

Bei Besprechung der szenischen Einrichtung für den „Sommernachtstraum" muß auch einer etwas veränderten Gestaltung von Tiecks Bühne gedacht werden, die er für Shakespeares „Heinrich V." entwarf, den auch noch keine deutsche Bühne aufzuführen vermocht hatte. Küstner beschreibt[2]): „Da die in diesem Stück

[1]) Anders läßt sich Devrients „dreistöckig" überhaupt nicht erklären.
[2]) A. a. O. 269.

vorkommenden Schlachten und Belagerungen mit häufigem Wechsel der Szenen, große szenische Schwierigkeiten darboten, so projektierte er für das Stück abermals ein ganz neues und eigenartiges Theater. Er wollte gewissermaßen zwei Bühnen auf der Szene herstellen, die eine hinter der Rampe vorn auf dem gewöhnlichen Podium, eine Kulisse tief, die andere auf einem erhöhten Podium dahinter, zu dem von der ersten Bühne an beiden Seiten eine breite Treppe führte; zwischen diesen Treppen blieb in der Mitte ein Zwischenraum, der bei Sälen zum Ausgang, bei der Feste Harfleur zum Tor diente; die Szenen in Sälen sollten nur auf der vorderen Bühne spielen. Für die Säle und freien Gegenden war, auch wenn der Schauplatz verschieden, nur eine Dekoration bestimmt; spielte die Szene im französischen Lager, sollten an beiden Seiten Herolde mit französischen Wappen, spielte sie im englischen Lager, Herolde mit englischen Wappen auftreten. Bei Schlachten ging die Handlung auf beiden Bühnen vor sich, und die beiderseitigen Truppen bewegten sich auf den Treppen herauf und herunter nach Maßgabe der Handlung. Die Seiten sollten wie im Sommernachtstraum mit Teppichen verdeckt werden." Es läßt sich schwer sagen, worin Küstner an diesem Plan das gänzlich Neue liegen sah. Er ist nichts weiter, als eine Fortbildung der Bühne von „Sommernachtstraum" für die Zwecke der Historie. „Shakespeare — große Gemälde — Geschichte, die darauf spielen soll — Gruppen!" So sah Tieck die Königsdramen an[1]); sie bedurften in seinen Augen eines monumentaleren Schauplatzes als das harmlose Märchenspiel. Wuchtige Gegensätze prallen aneinander, Weltgeschicke werden entschieden — und all das muß versinnbildlicht werden. Darum erweitert er den Balkon zur ausgedehnten Oberbühne, die nun nicht mehr als leichte Krönung des Ganzen, sondern als kräftiges Gegenstück zur Vorderbühne erscheint. Anstatt flüchtiger Elfen, die über Waldpfade huschen, erstürmen Kriegerscharen Berge und Burgen. Darum macht er aus den schmalen Treppen mächtige Aufgänge. Mit den alten Mitteln entsteht so ein ganz neues Bild, zu neuen Wirkungen verwendbar. Die Hinterbühne, deren Einschränkung Tieck schon

---

[1]) Solger a. a. O. I, 694.

immer nahe gelegen war, wird allerdings nun noch stärker verengt; trotzdem kann sie immer noch dem Gesamteindruck dienen, und es ist sogar sehr wahrscheinlich, daß die Annahme, alle Auftritte im Innenraum hätten auf der Vorderbühne dargestellt werden sollen einem Mißverständnis Küstners entsprang. Zur Charakteristik des Dramaturgen Tieck liefert seine Mitteilung einen bemerkenswerten Beitrag: er war nicht eingeschworen auf sein festgelegtes System und weit entfernt, alles in die gleiche Schablone pressen zu wollen; hier sehen wir ihn seine Bühne verändern, sie den im Einzelfall gegebenen künstlerischen Bedingungen anpassen. Nicht die Dichtung nach der äußeren starren Form der Bühne zustutzen, sondern die Bühne in ihrem inneren Wesen dem Gehalt der Dichtung angleichen — ist das nicht wahre dramaturgische Kunst?

In einem freilich spricht Ed. Devient wahr: „Die Wohltaten seiner Anregungen pflegte er durch unpraktische Ausführung zu lähmen." Die Erfindung der wappentragenden Herolde gehört hierzu. Der Mär von den Anzeigetafeln auf dem Elisabethanischen Theater hatte Collier, ja selbst Malone mißtraut. Und doch wäre dieser Ausweg noch verhältnismäßig einfach und natürlich gewesen. Hingegen die Verwendung der Heraldik zur Anregung einer unmittelbaren Ortsvorstellung ist geradezu ein szenisches Unding. Auch die Inszenierung des „Sommernachtstraumes" blieb von derlei Mißgriffen leider nicht frei. Wiederum ließ Tieck sich von seiner übergroßen Bedenklichkeit vor einer durchgreifenden Neuerung übermannen und kam auf eine Vermischung beider Bühnengattungen zurück, diesmal in anderer Weise, als ehedem bei dem Plan für „Was ihr wollt". Für die erste Handwerkerszene wurde auf der Vorderbühne eine gewöhnliche Dekoration, das Innere einer Hütte darstellend, aufgebaut, worin nicht nur eine Inkonsequenz der Inszenierung lag, die ihm auch allgemein vorgeworfen wurde, sondern, was noch schlimmer ist, ein Bruch in der stilistischen Einheit und damit eine Gefährdung der künstlerischen Gesamtwirkung. Erst wird dem Zuschauer ein Bühnenbild vorgeführt, welches das Mitschaffen seiner Phantasie verlangt; kaum beginnt er, sich in diese Neuerung hineinzufinden, so erscheint eine der altgewohnten Dekorationen und enthebt ihn aller Selbsttätigkeit,

welche dann das Bild des nächsten Aktes doch wieder von ihm fordert. Die naheliegende Folge muß auch in diesem Falle sein, daß die Intensität der Ortsvorstellung des Zuschauers gebrochen wird. Weiterhin störte im „Sommernachtstraum“ wohl auch, daß bei der Auswahl der Kostüme ein in szenischen Fragen allzeit mit Glück vermiedener Gedanke bei Tieck zum Durchbruch gelangte, die Ansicht nämlich, er könne in diesem Punkte die Aufführung so einrichten, wie sie zuzeiten des Verfassers wahrscheinlich ausgesehen hat; diese Grille — hier mag das Wort gelten! — veranlaßte eine ziemlich ungeschickte Zusammenstellung der Kostüme für die Spieler.

Die inneren Werte des Stückes und der Inszenierung überwanden diese äußeren Fährlichkeiten. Die erste Aufführung in Potsdam am 14. Oktober 1843 fand reichsten Erfolg, schon vier Tage später erschien das Werk im Berliner Schauspielhaus, wo es fortan rasch nacheinander über vierzigmal unter starkem Zulauf und Beifall über die Bretter ging. Bereits von Beginn des folgenden Jahres ab folgten zahlreiche auswärtige Bühnen dem Beispiel Berlins [1]).

Die dritte Gruppe der Berliner Sonderaufführungen bilden Tiecks eigene Werke, „Der gestiefelte Kater“ 1844 und „Blaubart“ 1846. Ihre Besprechung läßt sich kurz abtun. Hier spielt der merkwürdige Dualismus in Tiecks Wesen herein, der sich zwar im einzelnen auseinandersetzen, aber innerlich nicht restlos erklären läßt [2]). Der Dramaturg Tieck führt allerorten den Dramatiker Tieck ad absurdum, und wenn seinerseits der Dramatiker die Oberhand hat, so straft er den Dramaturgen Lügen. Wohl rechtfertigte er im Phantasus seine Weise der dramatischen, aber nicht theatralischen, das heißt für die Bühne passenden Dichtung: „Ohne Zweifel ist eine Art der Poesie erlaubt, welche auch das beste Theater nicht brauchen kann, sondern in der Phantasie für die Phantasie eine Bühne erbaut und Kompositionen versucht, die keinem andern dramatischen Gedichte ziemen. Diese Bühne der

---

[1]) Im Januar 1844 Leipzig, Februar Dresden, Mai Darmstadt.

[2]) Vgl. Kaiser a. a. O.; einen einleuchtenden Beitrag zur Lösung, wenn auch noch nicht die ganze psychologische Erklärung des Zwiespaltes, gibt Bischoff a. a. O. Seite 9.

Phantasie eröffnet der romantischen Dichtkunst ein großes Feld[1]). Aber in vollem Widerstreit zu diesem Satz, dessen Berechtigung niemand leugnen wird, bestimmte Tieck die Mehrzahl seiner dramatischen Werke zur Aufführung auf dem realen Theater. Daß der „Blaubart" bühnengerecht sein sollte, mag noch hingehen; doch mit Erstaunen erfahren wir, daß auch „Der gestiefelte Kater", „Fortunat", ja sogar „Die verkehrte Welt" im Gedanken an die Aufführungsmöglichkeit geschrieben seien[2]). Wie der Verfasser sich die Einrichtung etwa der „Verkehrten Welt" vorgestellt haben mag, ist vollständig unerfindlich. Vermutlich gedachte er in den alten Gleisen zu verbleiben; denn als Iffland eine Darstellung der „Genoveva" plante, schrieb ihm Tieck[3]) „auf schöne Dekorationen muß auch beim Effekt gerechnet werden". Unter dem Zeichen der Dekoration standen auch die Berliner Sonderaufführungen[4]): einzelne Kleinigkeiten wurden der Besonderheit der aufzuführenden Stücke angepaßt, bemerkenswerte szenische Neuerungen kamen nicht zustande.

Im Winter 1846/47 zwang die fortschreitende Hinfälligkeit Tieck, seine Mitwirkung bei dem Kgl. Hofschauspiel einzustellen. „Julius Cäsar", „Coriolan", „Viel Lärm um nichts", „Komödie der Irrungen" und „Was ihr wollt" wurden ohne seinen Beirat gegeben. Er hatte sein Werk beendigt, seine Rolle als Bühnenreformator ausgespielt.

---

[1]) Schriften IV Seite 361.

[2]) Schriften Band I, VI, XX. „Ich dachte beim gestiefelten Kater durchaus an die Bühne, in einem kleinen Theater, wo man das Parterre aufgäbe um es zur Szene zu ziehen, müßte der Scherz, leicht gespielt, die Wirkung die er beabsichtigt, hervorbringen." Ferner XXV, sowie XLIII: „In diesen Schauspielen vom Fortunat habe ich mir wieder das Theater und dessen Einrichtungen ganz gegenwärtig gehalten, und wäre unsere Bühne freier, die bei aller Ungezogenheit oft vielen Vorurteilen frönt, so würden mit Abkürzungen diese beiden phantastischen Dramen ihre Wirkungen gewiß nicht verfehlen."

[3]) Teichmann a. a. O. Seite 282.

[4]) Das Regiebuch zu „Blaubart" in der Berliner Theaterbibliothek enthält genaue szenische Anweisungen. Es wurde ausschließlich der vorhandene Dekorationsbestand verwendet, teils in vollständigen Garnituren, teils aus verschiedenen Teilen zusammengestoppelt, alles ganz schematisch nach hergebrachter Weise.

VI.

Und was war nun der Erfolg seiner Tätigkeit? Welche Früchte hat seine Lebensarbeit gezeitigt? Auf den ersten Blick will es fast scheinen, als sei alles umsonst gewesen, als habe die von Tieck mit Anstrengung ins Leben gesetzte Bewegung sich alsbald wieder im Sand verlaufen. Selbst Ed. Devrient, der Freund und Schüler, kam nicht weit über den Standpunkt Goethes hinaus [1]: er lobte Tiecks Unternehmungen nur um des außergewöhnlichen Ansporns willen, mit dem Veranstaltungen hohen und bedeutenden Inhaltes das ganze theatralische Leben immer erfüllen, indem sie es über die Flachheit des Alltages hinausheben; der innere Sinn blieb ihm fremd. Die große Menge beachtete die Reformen überhaupt nicht [2]; die literarische Welt, die sie beachtete, verurteilte sie als unfruchtbare Experimente. Zwar Gutzkow, der Führer des unterdessen in den Mittelpunkt der geistigen Bewegung getretenen Jungen Deutschland, bekannte, er habe aus allem, was Tieck übers Theater geschrieben habe, Genuß und Belehrung geschöpft [3]. Anders Heinrich Laube, der in seiner „Zeitung für die elegante Welt“ höchst abfällig und in harten Ausdrücken die Aufführung des „Sommernachtstraumes“ besprach, mit welcher im Jahr 1844 das Leipziger Theater der Berliner Hofbühne gefolgt war [4]. Was er über

[1]) Devrient a. a. O. V. 156.

[2]) Der Shakespeareforscher Delius schreibt 1853, „ein Versuch, die altenglischen Verhältnisse bei uns einzuführen, würde notwendig fehlschlagen“ (Über das englische Theaterwesen zu Shakespeares Zeit, Bremen); daß nur zehn Jahre früher Tieck diesen Versuch mit Glück unternommen hatte, scheint er nicht zu wissen — oder will es vielleicht nicht wissen.

[3]) H. Houben, Emil Devrient, Frankfurt 1903.

[4]) „Zeitung für die elegante Welt“, Leipzig 1844, Nr. 2. Sein Blatt stand überhaupt Tieck feindlich gegenüber, vgl. z. B. in demselben Jahrgang Nr. 9 (Kritik der Dresdener Aufführung des „Sommernachtstraumes“ mit Ausfällen gegen Tiecks Einrichtung und Mendelssohns Musik) oder Nr. 20 (gleich drei bissige Notizen auf einmal). — Als Theaterdirektor verurteilte Laube noch immer die Mischung von Wort und Musik, führte das Stück aber gleichwohl im Burgtheater auf, und „es erwarb sich Bürgerrecht“ (Das Burgtheater, Leipzig 1868, Seite 270).

die Aufführbarkeit, über das Verhältnis des Stückes und des Shakespeareschen Lustspieles überhaupt zu dem modernen Publikum sagt, darüber läßt sich immerhin streiten. Aber er erhebt auch Vorwürfe, wie „Tieck habe das keusche Wort des Dramas verraten an die sinnlichen Hilfsmittel, an Musik und Tanz und bunten Flitter"; „ein deutscher Dichter untergrabe die ohnedies so bedrohte Macht des schmucklosen und nur durch Gedanken und Situationskraft wirkenden Wortes, indem er wohlfeile Lockmittel herbeiziehe". Konnte es wohl eine sinnlosere Unterstellung geben? Sein Leben lang hatte Tieck gegen die Veräußerlichung des Theaterwesens angekämpft, und wie sehr gerade er die „Macht des schmucklosen Wortes" zur Geltung zu bringen strebte, dafür gab Laube später selbst das beste Zeugnis ab [1]; in dieser Kritik aber verdreht er alles in das gerade Gegenteil. Sein Urteil entsprang eben seiner literarischen Stellung überhaupt: die Jungdeutschen wollten die Schaubühne in den Dienst der Zeitidee stellen; die moderne Tendenz galt ihnen als Wert; diese Anschauung konnte der Wiederbelebung weder der griechischen Tragödie noch des englischen Lustspieles gerecht werden. Sie ahmten Tiecks Inszenierungskunst höchstens in Äußerlichkeiten nach [2], und das Theater unter ihrer Herrschaft vergaß sein Wirken nur allzu rasch.

Trotzdem war es nicht umsonst gewesen. Sein Einfluß dauerte fort. Zuerst indessen gewann er nicht diejenigen, denen er hätte dienen können, Schauspieler und Regisseure, sondern die Männer, die vermöge ihres eigenen Strebens den künstlerischen Sinn seiner Reformen am ehesten erfassen konnten, die bildenden Künstler. Wozu sich ein Heer von Durchschnittsschauspielern zu erhaben gedünkt hatte, das taten die zwei bedeutendsten Theater-

[1] Das norddeutsche Theater, Seite 90; das Wiener Stadttheater, Seite 18.

[2] Eine interessante Bemerkung macht hierzu Devrient a. a. O. V. 159: Die außerordentlichen Vorzüge, welche die alten Bühnen in der mannigfachen Verwendung des erhöhten Bodens und der Stufen den Bewegungen und Stellungen der Darsteller darboten, leuchteten schnell ein, wurden von den jungdeutschen Dichtern rasch benutzt (z. B. von Laube im Struensee, von Gutzkow in Acosta usw.) und äußerten überhaupt günstigen Einfluß auf die neueren Szenierungen.

baumeister des neunzehnten Jahrhunderts: Schinkel und Semper folgten den Anregungen Tiecks.

Am 29. Juli 1817 brannte das alte Schauspielhaus am Gensdarmenmarkt in Berlin ab. Der Intendant Graf Brühl schlug am 1. August dem König als Architekten für den Neubau Carl Friedrich Schinkel vor, der sich alsbald an die Ausarbeitung eines Vorentwurfes machte. Im September 1817 traf Tieck, von seiner englischen Reise heimkehrend, voll von Eindrücken, die ihm das Studium des altenglischen Theaters vermittelt hatte, in Berlin ein und trat in lebhaften Verkehr mit Schinkel, der dem Gesellschaftskreis um Brentano, Arnim, Solger mit angehörte[1]. Bei dem gleichen Interesse, das beide Männer einte — hatte doch Schinkel schon früher bei Umbauplänen für das alte Nationaltheater Reformen erwogen —, ist als sicher anzunehmen, daß sie das eben im Entstehen begriffene Werk miteinander besprachen. Der Herausgeber von Schinkels Entwurf, Hans v. Wolzogen, bemerkt ausdrücklich die Beeinflussung des Architekten durch Tieck[2].

Zu den nämlichen Ansichten, die dieser sich an der Betrachtung des altenglischen Theaters angeeignet hatte, war Schinkel gelangt, indem er von der antiken Bühne ausging. An ihr machte er sich klar, „wie die symbolische Andeutung des Ortes die wahre und ideale Illusion erwachsen ließ, die ein ganzes modernes Theater mit allen Kulissen und Soffitten nicht geben kann, da ein Blick in das Diesseits des Proszeniums die Täuschung sofort zerreißt". „Nur der Barbarei gehört es an, die ganz gemeine und physische Täuschung zum Gipfel der Kunst zu erheben" schreibt er in den Erläuterungen seines Planes. Auf den ersten Blick fällt an seiner Schöpfung das stark betonte Proszenium auf; es versenkt sich außerordentlich tief (20 Fuß) in das Bühnenhaus, schließt vorne halbkreisförmig ab und ragt nur mit einem schmalen Segment dieses Kreises in den Zuschauerraum hinein. Rechts und links wird es von je fünf korinthischen Säulen eingeschlossen, deren äußerste, weit vorgeschobene, die königlichen Seitenlogen mit umrahmen und so beide Teile des Gebäudes architektonisch verbinden. In dem Raum dieses Proszeniums

[1]) Köpke a. a. O. I 380.

[2]) Bayreuther Blätter 1887, Seite 65.

sollte der vorwiegende Teil der Handlung vor sich gehen, die auf Säulen ruhende flache Decke den von Tieck oft beklagten Fehler der schlechten Sprechakustik beheben. Der Vorhang war als rückwärtiger Abschluß des Proszeniums gedacht. Ein geringe Strecke hinter der Vorhanglinie ist in den Grundriß eine zweite Querlinie eingezeichnet mit der Beifügung „kurze Dekoration". An dieser Stelle dachte Schinkel den Hintergrund. Zwar legte er, um den üblichen Gepflogenheiten entgegenzukommen, ein reichlich geräumiges Bühnenhaus an, aber eigentlich plante er mit Tieck, die Szene durch eine einzige große, möglichst plastische Bildwand abzuschließen. Unter Weglassung aller perspektivischen Illusionsmalerei sollte diese allein die Örtlichkeit versinnbildlichen. „Der größte Vorteil, der daraus entsteht", erklärt der Architekt, „würde der sein, daß das Bild der Szene in jeder Hinsicht künstlerischer behandelt werden könnte und dennoch der Handlung weniger Abbruch täte, da es sich nicht prahlend vordrängt, sondern als symbolischer Hintergrund immer in der für die Phantasie wohltätigen Entfernung bleibt." Verwendung des Proszeniums für das Spiel, Abschluß durch eine einheitliche Rückwand, das waren durchaus die Forderungen Tiecks. Schwer wird sich allerdings im einzelnen entscheiden lassen, wie weit seine Anregungen auf das Entstehen des Entwurfes einwirkten und wo Schinkels eigene Erfindung einsetzt, oder auch, wieviel er seinerseits von dessen Ideen sich aneignete — um so schwerer, als die Fragen einer Neugestaltung der Schaubühne zu jener Zeit in den künstlerisch gebildeten Kreisen Berlins anscheinend mehrfach erwogen wurden[1]). Einer Andeutung Wolzogens folgend wird man nicht fehlgehen in der Annahme, daß die Einflußnahme des Dramaturgen Tieck bestimmt wurde durch den Stil der dramatischen Darstellung, der ihm vorschwebte und den er gewinnen wollte, während der Baumeister und Maler Schinkel in erster Linie von architektonischen und optischen Standpunkten ausging; im Ergebnis kamen beide zusammen — auch ein Beweis für die künstlerische Berechtigung dessen, was sie erdachten.

Der Entwurf kam in dieser Gestalt nicht zur Ausführung,

[1]) E. T. A. Hoffmann, ein Freund Schinkels, vertritt 1819 ganz verwandte Anschauungen: „Seltsame Leiden eines Theaterdirektors".

da Graf Brühl, der Schinkels „abweichenden Gedanken von dem, was da war und bestand", ohnehin wenig traute[1]), eine Bühne der hergebrachten Art erstellt zu sehen wünschte. Das Werk Tiecks und Schinkels aber wurde von Gottfried Semper fortgeführt.

Semper, seit 1834 Professor der Architektur an der Dresdener Akademie, gehörte mit Tieck dem gleichen Gesellschaftskreise an, dem Kreise eben, der das ganze geistige Dresden — Carus, Friesen, Baron Ungern-Sternberg, Prinz Johann (Philalethes) — in sich vereinte[2]). Daß er für Tieck und Baudissin den Grundriß des Fortunatheaters zeichnete, wurde bereits erwähnt. Zu derselben Zeit, in welche diese Arbeit fällt, in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre, stellte Semper seinen berühmten großartigen Entwurf zu einer baulichen Verbindung zwischen Zwinger und Elbe her und ordnete an deren Nordseite den beabsichtigten Theaterneubau an. Finanzielle und sonstige Schwierigkeiten verhinderten die Ausführung der Gesamtanlage, und auch mit den Einzelplänen der Bühne erging es Semper, wie ehemals seinem Meister Schinkel: sie wurden als zu umstürzlerisch abgelehnt. Wohl klagte der Künstler über die Ansprüche, die mehr nach dem Ballettstil modernen Bühnengeschmackes, als nach richtigem Gefühl für das wahre Interesse der Kunst an ein neues Schauspielhaus gemacht werden; aber Lüttichau, noch viel ängstlicher gegen Neuerungen als Brühl in Berlin, beharrte bei seiner Meinung: zu dem Neubau von 1841 durften die Pläne nicht verwendet werden.

Trotzdem teilt sie Semper in seinem Werk über das neue Dresdener Hoftheater mit[3]). Er erscheint hierbei als der geistvolle Fortbildner der Schinkelschen Ideen und gänzlich im Bannkreis von Tiecks Theorieen der Bühnenkunst und Regie. Er erklärt seinen Entwurf: „Der fälschlich sogenannten Bühne, das heißt dem hinter dem Proszenium befindlichen Postszenium, war eine weit größere Breite bei verhältnismäßig geringerer Tiefe zugedacht, und die Öffnung des Proszeniums war kleiner, als sie bei den neueren Theatern gewöhnlich ist. Dagegen befand sich vor der Bühnenöffnung ein sehr breites Podium, welches rechts und links

---

[1]) Teichmann a. a. O. Seite 127.

[2]) Friesen, Ludwig Tieck. Wien 1871 I 212.

[3]) G. Semper, Das Kgl. Hoftheater zu Dresden, Braunschweig 1849.

von Proszeniumsmauern eingeschlossen war." Auf dieser durch Türen in den Seitenwänden zugänglichen, breiten Vorderbühne sollte die Haupthandlung vor sich gehen, die schmale Hinterbühne jenseits der Vorhanglinie sollte nur die den Ort andeutenden Hintergründe aufnehmen. Dieser Entwurf, an Tieck auf das genaueste angelehnt, bedeutet gegenüber Schinkel einen wichtigen Fortschritt: die Fläche des Proszeniums und somit das darauf vor sich gehende Spiel versinkt nicht mehr zurück in das Bühnenhaus, sondern wird kräftig gegen den Zuschauerraum heraus entwickelt. Gewollt hatte diese Wirkung, eine Hauptforderung Tiecks, schon Schinkel[1]), doch erst Sempers Grundrißlösung gibt dazu die Möglichkeit. Die stark oblonge und geradlinig abgegrenzte Podiumsfläche erfordert auch viel unbedingter die volle Profilstellung des Spielers als die fast quadratische und halbkreisförmig abgeschlossene Annahme Schinkels. Ein weiterer sehr bemerkenswerter Fortschritt für die Geschichte des deutschen Theaterbaus überhaupt läßt sich feststellen, wenn man bedenkt, daß die erwähnten Proszeniumswände, welche vom inneren Rahmen divergierend den Spielraum seitlich einschließen, doch auf irgend eine Weise von den an sie anreihenden Seitenlogen abgegrenzt werden müssen. Ein Aufriß, der hierüber genauere Auskunft gäbe, fehlt leider in Sempers Buch; der Grundriß aber zeigt wenigstens soviel mit Sicherheit, daß an den vorderen Enden der Proszeniumswände abermals je zwei Säulen stehen sollten, um als äußerer Rahmen das Gesamtbild einzufassen, so wie das innere Proszenium die Hinterbühne umrahmt. Durch diese Notwendigkeit kam Semper, einzig aus der Forderung Tiecks, einen Proszeniumsspielraum vor der eigentlichen Bühne zu schaffen, im Kern schon jetzt, lange vor seinem ersten Zusammentreffen mit Richard Wagner, auf die Anlage eines doppelten Proszeniums. Unter dem Einfluß der durchaus anders gearteten Kunstanschauung, die Wagner vom

[1]) A. a. O. „Soll die Szene einen höheren Charakter gewinnen, so muß unser Proszenium mehr das Wesen der festen Szene der Alten erhalten und ein kräftiger Abschlußrahmen sein für das Bild der ganzen Theatererscheinung, in welchem aus der Szene hervor die bewegliche Handlung tritt, wie ein herausgeworfener Fokus, und so den leuchtendsten Punkt der ganzen Erscheinung bildet."

Theater hegte, bildete er diesen Gedanken zu neuer Gestaltung aus: an Stelle des Spielpodiums liegt zwischen den beiden Proszenien das versenkte Orchester [1]). — Drei wichtige Vorteile seiner Einrichtung zählt Semper auf [2]): „Erstens wird dadurch eine wahrhaft künstlerische Wirkung der Bühnendekoration erleichtert, indem das Vorschieben der unbehaglichen Kulissen fast ganz überflüssig wird und ein einziger sehr breiter Hintergrund, dessen Begrenzungen durch die gar nicht zu weit voneinander entfernten Proszeniumswände versteckt würden, das Wesentlichste der Dekoration in panoramatischer Malerei wiedergeben kann ... Zweitens ist eine solche Bühneneinrichtung in akustischer und auch in optischer Beziehung höchst vorteilhaft, was kaum erst des Beweises bedarf und sich aus der Form des Proszeniums sowie daraus von selbst ergibt, daß die Handlung sozusagen mitten im Saale vor sich geht. Drittens und hauptsächlich ist sie vorteilhaft, weil sie die jetzt herrschende Unsitte unmöglich macht, durch Frontaufzüge und Paraden, die aus dem hintersten Hintergrunde der Bühne vorwärts marschieren, aller Perspektive und allem guten Geschmack ins Gesicht zu schlagen. Man sieht leicht, daß bei geringer Massenentwicklung eine viel größere Wirkung erregt oder doch wenigstens das Unzulängliche derselben weit leichter versteckt und Lächerliches vermieden wird, wenn man solche Aufzüge en profil vorbeidefilieren läßt, wie dies bei dieser Bühneneinrichtung gestattet oder vielmehr vorgeschrieben ist. Man kann wohl überhaupt nur wünschen, daß das herrschende Bestreben nach prospektivischen und malerischen Gruppierungen für das der dramatischen Kunst weit günstigere altklassische Prinzip plastischer oder, besser gesagt, reliefartiger Anordnung derselben vertauscht werde." — Jeder einzelne dieser Beweisgründe, fast könnte man sagen jeder Satz, stimmt

[1]) Wagner schreibt hierüber (Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth Ges. Schr. u. Dichtungen, Leipzig 1898 [III. Aufl.] IX. Seite 337): „Meine Forderung der Unsichtbarmachung des Orchesters gab dem Genie des berühmten Architekten, mit dem es mir vergönnt war, zuerst hierüber zu verhandeln, sofort die Bestimmung des hieraus zwischen dem Proszenium und den Sitzreihen des Publikums entstehenden leeren Zwischenraumes ein: wir nannten ihn den „mystischen Abgrund", weil er die Realität von der Idealität zu trennen habe, und der Meister schloß ihn nach vorn durch ein erweitertes zweites Proszenium ab."

[2]) A. a. O. S. 6.

so auffällig und restlos mit den Theorieen überein, die Tieck in dem vorausgehenden Jahrzehnt auf das genaueste entwickelt und begründet hatte, daß sich ein weitgehender Einfluß nicht ableugnen läßt. Ja, man kann geradezu sagen, der Sempersche Entwurf stellt das neugestaltete Theater dar, das Tieck brauchte und forderte. Er, und kein anderer, verbindet moderne und historische Elemente im Sinne Tiecks; er ermöglicht, Szene und Spiel nach seinen Grundsätzen künstlerisch durchzubilden und trägt gleichzeitig den praktischen Bedürfnissen Rechnung — denn daß das Gerüste des „Jungen Tischlermeisters" nicht für das Hoftheater einer Großstadt in Betracht kommen konnte, daran zweifelte auch Tieck keinen Augenblick. Alle anderen, im vorhergehenden besprochenen Gestaltungen der Bühne können zu diesem Entwurf nur teils als theoretische Vorstudien, teils als von Notbehelfen beherrschte Versuche gelten[1]. Semper weist auch selbst auf diese Verbindung mit Tieck hin. Im Schlußwort seiner Beschreibung des Entwurfes gedenkt er „der großen Dichter und Kunstrichter der letzteren Zeit, durch welche das von Shakespeare zu neuem Leben erweckte Schauspiel bei uns in zweiter Jugend erblühte". Wer anders sollte der große Kunstrichter sein, der Shakespeares Schauspiel in Deutschland mächtig förderte, wenn nicht Ludwig Tieck?

Wäre Sempers Arbeit ausgeführt worden, so hätte der Bau eine volle Erprobung und Ausgestaltung von Tiecks Reformen ermöglicht und damit, man mag sich zu seinen Theorieen stellen wie man will, dem deutschen Theaterleben eine starke Förderung, zum mindesten eine wertvolle Anregung geboten. So mußte diese dauernd unterbleiben. Denn die Bühnenreformversuche, die im Anschluß an Tieck während des neunzehnten Jahrhunderts noch folgten, brachten dafür keinen Ersatz. Ihrer drei sind in diesem

[1]) Diese Anschauung wird dadurch nicht entkräftet, daß der von Tieck geforderte vertikale Aufbau des Bühnenbildes nur teilweise ermöglicht ist. Zwar erscheint der Vorderbühne gegen die Zuschauer hin eine breite Stufe vorgelagert, auch die Hinterbühne war wohl um zwei Stufen erhöht gedacht, dagegen fehlt die Oberbühne mit den Freitreppen. Diese jedoch mußte Semper, wollte er überhaupt auf eine Annahme seines Planes rechnen können, von vorneherein weglassen, gleichwie auch die herkömmliche Anlage des Orchesters Tiecks Wunsch widerspricht. Im Falle der Ausführung des Entwurfes hätte die Oberbühne sich jeweils nach Bedürfnis in beliebiger Gestalt unschwer einfügen lassen.

Zusammenhang zu erwähnen: die Tätigkeit Immermanns als Regisseur, der Entwurf zu einem Volksschauspielhaus in Worms, und die sogenannte „Münchener Shakespearebühne" vom Jahre 1889 — drei in Einzelheiten beachtenswerte, aber unvollständige Weiterbildungen Tieckscher Gedanken, denen die Dauerwirkung versagt blieb.

Viel verbreitet, und auch von Koch in seinen mehrfach erwähnten Aufsatz aufgenommen ist die Behauptung, Immermann habe als Leiter der Düsseldorfer Bühne Tiecks Ratschläge für das öffentliche Theater praktisch verwertet[1]). Dieser Satz bedarf jedoch einer Einschränkung: er gilt, soweit er literarische Fragen betrifft; in diesen sehen wir Immermann allerdings unter dem Einfluß Tiecks, fühlen überall dessen Einwirkung auf Auswahl und Einrichtung der Stücke, teilweise auch auf die Art und Weise der Regieführung. In szenischen Dingen dagegen kann von einer Nachfolge fast nicht die Rede sein. Ganz abgesehen von der tollen „Räuber"-Vorstellung mit Schlachtgetümmel und Pulverexplosion, die sich durch den Hinweis auf den „Jungen Tischlermeister" doch nur recht mangelhaft entschuldigen läßt, abgesehen auch von der „aparten Phantasmagorie", die den Schluß des „Wundertätigen Magus" krönte, ist auch sonst in Immermanns Inszenierungen nichts zu finden, was sich wesentlich über die gewöhnliche Dekorationsmanier erhöbe. Diese Wahrnehmung erscheint um so erstaunlicher, als er in der Theorie restlos den Ansichten Tiecks beipflichtete[2]). Ausgehend von dessen Belehrung über das Wesen der antiken und der altenglischen Bühne kommt er zu dem genau gleichen Gedankengang: „Das Leblose soll die menschliche Handlung nicht überragen, sondern unterstützen; die szenische Einrichtung der alten Bühne war so gestaltet, daß sie das Gedicht und die Zuschauer in Konnex setzte, das moderne Theater hingegen unterläßt, abgesehen von der albernen Verschwendung aller Dekorationskünste, durch seine Konstruktion nichts, was das Gedicht dem Zuschauer entfremden könnte; es ist hoch und tief, statt breit und kurz." Das Heilmittel sieht er in

[1]) Für das Folgende vgl. Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne, Stuttgart 1888.

[2]) Fellner a. a. O., 192 ff.

der Einrichtung der altenglischen Bühne; doch ist seine Vorstellung von dieser historisch falsch und theatralisch ohne Wert, da sie das Bühnenbild, statt es umrahmend zusammenzufassen, haltlos auseinanderfließen läßt. Die Vorteile eines so vereinfachten Theaters beschreibt er in fast wörtlicher Anlehnung: „Die Handlung wird gewissermaßen den Zuschauern entgegengenötigt. Die Dekoration spielt mit, und die Gruppe macht sich immer wie von selbst pyramidalisch oder sonst malerisch. Das Falsch-Illusorische ist ganz aufgegeben, dagegen das, was allein illudieren soll, das Geistig-Poetische, desto mehr unterstützt." Auch ein Ansatz zur praktischen Verwirklichung wurde gemacht: im Jahre 1840 führte ein Kreis von Dilettanten unter seiner Leitung „Was ihr wollt" auf einer Bühne auf, welche der im „Jungen Tischlermeister" beschriebenen genau nachgebildet war[1]. Man könnte, was er über diese Unternehmung berichtet, Satz für Satz hier abschreiben, um immer wieder von neuem seine Abhängigkeit von Tieck zu erkennen. Im vollkommenen Gegensatz dazu standen die szenischen Einrichtungen seines Theaters[2]. Es mag zugegeben werden, daß die feindlichen äußeren Verhältnisse, gegen die sein Unternehmen heldenmütig ankämpfte, ihn zu verstärkter Rücksichtnahme auf das Publikum zwangen und unerprobte Neuerungen ihm mehr als irgend einem andern Regisseur verboten; auch der Verkehr mit den Düsseldorfer Malern beeinflußte manches, und Immermanns hervorragende Verdienste um so viele Gebiete unseres Theater-

[1]) Das deutsche Volkstheater in Wien gab 1896 eine Vorstellung von „Was ihr wollt". Hierzu hatte Fellner, der Chronist der Düsseldorfer Bühne, aus dem Charakter des Stückes heraus und auf Immermanns Angaben aufbauend den Schauplatz entworfen, der dekorative und dekorationsfreie Elemente mit Geschick ineinanderwob, auf den ersten Blick wohl auch einen recht günstigen Eindruck gemacht haben mag, aber die Frage im Grunde doch auch nicht löste (Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft Bd. 32). Das eben ist der Fehler so vieler Bühnenreformversuche, daß sie durch die an sich ganz hübsche Ausklügelung der Details für einen Einzelfall einen allgemeinen Fortschritt zu bringen hoffen. Auf der Bühne, die Tieck für den „Sommernachtstraum" baute, hätte man ebensogut „Macbeth" und „Richard III" geben können.

[2]) So gestaltete er beispielsweise die Schauspielszene im Hamlet nicht nach Tiecks Vorschlag, sondern wählte eine viel unwahrscheinlichere und auch bei weitem nicht so wirksame Aufstellung.

lebens sollen dadurch nicht im mindesten geschmälert werden — aber zur szenischen Reform hat seine Theaterleitung keinen Beitrag geleistet.

Nach Immermann verlosch der Gedanke einer künstlerisch reformierten dekorationsfreien Bühne auf Jahrzehnte hinaus vollständig. Laube sah in der szenischen Ausstattung zu sehr eine belanglose Äußerlichkeit des Theaterbetriebes, als daß er ihre künstlerische Verbesserung betrieben hätte; Dingelstedt verfolgte als dramaturgischer Bearbeiter den Grundsatz, verschiedene Geschehnisse auf einen möglichst universellen Schauplatz zusammenzudrängen, ohne, was doch nahe gelegen wäre, diesen überhaupt seiner örtlichen Beschränktheit zu entkleiden; Richard Wagner vollends kam für sein musikalisches Drama zu ganz gegensätzlichen Forderungen. Ein Plan des Schweriner Intendanten v. Putlitz, zum Shakespearejubiläum im Jahre 1864 auf seinem Theater die altenglische Bühne nachzubilden, wurde nicht zur Tat, da man dem Publikum das nötige Verständnis nicht zutrauen konnte. Erst in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts traten fast gleichzeitig noch einmal zwei Versuche dieser Art ans Licht.

Im Anschluß an die Luther-Festspiele entstand in Worms der Gedanke, dort ein Volksschauspielhaus zu errichten. Jenes Festspieles selbst braucht hier nicht gedacht zu werden; wenngleich es in manchen Punkten mit Tiecks Ideen übereinstimmte, so lag es doch in Inhalt und Ausführung so ganz außerhalb der Grenzen des regelmäßigen Theaterlebens, daß eine praktische Förderung für dieses nicht erwartet werden konnte. Der Vorschlag des Theaterbaues hingegen muß erwähnt werden, weil er in der Anlage der Bühne Tiecks Reformtheorieen auszuführen sucht. Sein Urheber, F. Schoen, der gemeinsam mit dem Architekten O. March die Pläne entwarf, legt in der Beschreibung dar, wie er sich dabei an die von Tieck und Schinkel aufgestellten Leitideen gehalten habe[1]). Auch er geht von der Notwendigkeit aus, dem in die

[1]) F. Schoen, Ein städtisches Volkstheater und Festhaus in Worms. — Worms 1887. Seite 30 f., 40 f., 51, 57. — Es ist merkwürdig, daß wiederholt der erste, keineswegs vollkommene Entwurf von Schinkel Beachtung gefunden hat, während die darauf aufgebaute, viel glücklichere Lösung von Semper übersehen wurde.

Fläche eines Bildes zurückgezogenen verflachten Spiel seine Körperlichkeit und damit seine unmittelbar zwingende Wirkung wiederzugewinnen: „Das Spiel soll, wie ein plastisches Kunstwerk, frei in die Welt des Zuschauers hineingestellt sein, um diesen nicht wie ein Bild, sondern als Leben unmittelbar zu berühren.“ In der engen Verbindung zwischen Darstellern und Publikum, gleichwie in der Gliederung der Szene nimmt er sich das altenglische Theater zum Vorbild. Er ordnet eine große, vorn von einem Kreissegment begrenzte Vorderbühne an, von der nur die rückwärtige Hälfte innerhalb des Bühnenhauses liegt, während die andere sich in den Zuschauerraum ausbuchtet. Zu den Sitzreihen hinabführende Treppen vollenden den Eindruck „der idealen Gemeinsamkeit des auf der Bühne dargestellten Lebens mit dem unsrigen“. Als rückwärtiger Abschluß der Vorderbühne erhebt sich ein stabiler Architekturbogen; in dessen weiter Öffnung liegt die um eine Stufe erhöhte Hinterbühne, die durch einen Doppelvorhang vor den Augen des Publikums verhüllt werden kann. Zwei in den Wandteilen des Bogens angebrachte Fenster und ein Söller in der Höhe über der Öffnung entsprechen der altenglischen Oberbühne. Dekorationen sollen im allgemeinen — außer bei modernen Stücken und Opern — ganz vermieden werden oder sich auf bloße Andeutungen beschränken; die Bühne wird von Vorhängen eingeschlossen und wirkt ohne örtliche Festlegung einfach als „Raum an sich“ oder, um mit Tieck zu sprechen, „sie will nichts sein als eben Bühne“. „Hierdurch“, so faßt Schoen zusammen, „wird die Phantasie des Zuschauers zu mitschaffender Tätigkeit gezwungen und ihr, wie auch dem Dichter, eine Freiheit belassen, gegen welche alles Kulissenwesen nur wie eine Fessel erscheinen kann.“ So ist der Entwurf durchaus in Tiecks Sinne erdacht, und wenn auch der Grundriß des Wormser Theaters — von dem Äußeren ganz zu schweigen! — sich mit dem Semperschen Plane an klarer Durchbildung und edler Harmonie bei weitem nicht zu messen vermag, so bildet er doch einen immerhin beachtenswerten Versuch zur architektonischen Lösung des Problems, und ein gewisser Wert läßt sich ihm nicht abstreiten.

Das Prinzip der dekorationsfreien Bühne mit den Bedürfnissen des modernen Theaterbetriebes zu vereinigen, war das

Ziel der Münchener Bühnenreform. Eine ausgedehnte Besprechung ihrer Entstehung und Gestalt kann an dieser Stelle unterbleiben. In des Intendanten von Perfall Bericht über seine Theaterleitung findet sich eine genaue Angabe über Beweggründe und Verlauf des Versuches nebst einer Zusammenstellung der wichtigsten Kritiken darüber; eine Beschreibung sowie eine Abbildung, die allerdings die Fehler der Einrichtung durch einen Kunstgriff geschickt verdeckt, brachte der Almanach des Münchener Hoftheaters von 1889; auf diese beiden sei hiermit verwiesen [1]. Auch auf die zahlreichen guten und schlechten Artikel, welche in den verschiedensten Zeitschriften und dem Shakespeare-Jahrbuch sich mit der Neueinrichtung befaßten, kann nicht eingegangen werden; erwähnt seien nur mehrere Aufsätze von E. Kilian, der zwar auf die Dekoration nicht verzichten zu können glaubt, im allgemeinen aber zwischen literarischer Treue und praktischer Notwendigkeit mit glücklichem Geschmack den Mittelweg findet.

Ein Vorzug der Münchener Bühne muß vor allem festgehalten werden: der Mut, sie überhaupt zu wagen. Allerdings, sie war die notwendige Gegenwirkung der unter dem Einfluß einer mißverstandenen Meiningerei in den achtziger Jahren zu unerhörter Prachtentfaltung gesteigerten Inszenierung auch des Schauspieles; deshalb wurde sie auch mit größerem Entgegenkommen aufgenommen, als zu hoffen stand. Darum aber bleibt es nicht weniger eine Großtat der Theaterleitung, als erste den Grundsatz Tiecks durchgeführt zu haben: nicht der Dichter muß in die unverrückbar maßgebende Form der Bühne gepreßt werden, sondern die Bühne muß nachgiebig ihre Formen seinem Werke angleichen. Die Münchener Einrichtung erlaubt in der Tat, die Stücke ohne Striche noch Veränderungen — außer jenen, die etwa rein literarische Gründe, veränderter Zeitgeschmack usw. erfordern — genau im Urtext aufzuführen, und dieser Umsturz der bisherigen Gepflogenheit in seiner prinzipiellen Bedeutung trägt

---

[1]) K. v. Perfall, Ein Beitrag zur Geschichte der Königlichen Theater in München. München 1894. — Hagen, Almanach der Münchener Hofbühne 1889. — Auch Genée, neben J. Savits der geistige Vater der Münchener Reform, gibt a. a. O. eine Beschreibung, während die hieraus geschöpfte Darstellung Brodmeiers mißverständlich ist.

dauernden Wert in sich, mochte gleich seine Betätigung wenig glücklich geraten sein.

Aus der Ausführung spricht die geistige Überlegenheit Tiecks. Das Suchen nach einer würdigen Shakespeare-Bühne durchdrang sich bei ihm mit dem Wunsche, die künstlerischen Grundlagen des Bühnenwesens in ihrer Gesamtheit zu erneuern. Er wollte die Dekorationen abschaffen, nicht nur, weil sie Shakespeares Vollkommenheit zerstören, sondern auch, weil er sie überhaupt verdammte, und er setzte etwas in seinen optischen und szenischen Bedingungen voll Durchdachtes und künstlerisch Empfundenes an ihre Stelle. Er greift den Fehler an der Wurzel an, indem er sinnliche Illusion durchaus verbannt, die Malerei nur als eingestandene Malerei verwendet, und in den neuen szenischen Rahmen auch ein neues System der Regiekunst einfügt. Die Münchener Reform hingegen war im Grunde nicht mehr, als eine Ausschaltung der durch den Dekorationsluxus hervorgerufenen Hemmung in der Aufführung verwandlungsreicher, also insbesondere Shakespearescher Stücke [1]). Sie trifft den Luxus, nicht die Dekoration. Ein Hintergrund, der nach den alten Regeln der Illusionsmalerei raffiniert angelegt ist, in einer Aufmachung, die das genaue Gegenteil der Illusion bezweckt, ist und bleibt ein künstlerischer Nonsens, eine vollkommene Zerstörung des einheitlichen Eindruckes. Die vollständige italienische Dekoration mit ihrem geistvoll berechneten System der Linienperspektive hat vor jener Mischgattung den Vorzug durchdachter Einheit; sie wird ihrem Zweck gerecht, vermag sinnliche Illusion zu erwecken — ob dieser Zweck das Schauspiel fördert, bleibt eine Frage für sich —. Die Münchener Bühne aber verzichtet einerseits, indem sie einen immer gleichbleibenden Architekturbogen einführt und den perspektivischen Hintergrund ohne jeglichen Zusammenhang noch Vermittelung hinstellt, auf die Hervorbringung sinnlicher Illusion; andrerseits macht sie durch die kräftige Betonung

[1]) Charakteristisch ist folgendes: Von den Urhebern der Münchener Reform wurde der Name „Shakespeare-Bühne“ ausdrücklich abgelehnt, um nicht den Glauben aufkommen zu lassen, als solle die historische Elisabethanische Bühne erneuert werden — und doch setzte sich für die Neuschöpfung in der Allgemeinheit gerade diese Bezeichnung unbedingt durch.

eben dieser Stücke, besonders des mächtigen Palastportales, ein freies Schaffen der Phantasie unmöglich. Indem sie beides will, erreicht sie keines. Weder die Illusion der Sinne, noch diejenige der Phantasie vermag sich durchzusetzen. Wie sie dann vollends weiter sich auswuchs, wie man das Proszenium wegließ, die Architektur durch einen Laubbogen zeitweilig verkleidete oder schließlich gar den illusionistischen Hintergrund in die erste Gasse vor dem Architekturbogen aufhing, sank sie herunter zum unendlich bequemen, alles erlaubenden, aber durchaus unkünstlerischen Auskunftsmittel, um ohne Mühe sich mit Shakespeares häufigem und raschfolgendem Szenenwechsel abzufinden. Nach dieser Richtung hin verbildet, konnte sie den von so vielen erhofften Aufschwung und Einfluß nicht bringen und blieb, nur an wenigen Theatern erfolglos nachgeahmt [1]), für die fernere Entwicklung gänzlich bedeutungslos. Dem gleichen Schicksal verfielen jene der Münchener Reform zeitlich folgenden und zum Teil davon abhängigen Inszenierungen, die in durchaus einseitiger Betonung des Begriffes „Shakespearebühne" den ebenso vergeblichen wie unfruchtbaren Versuch machten, die Elisabethanischen Theaterverhältnisse möglichst „echt" zu kopieren — also ganz das Gegenteil von Tiecks Wünschen zu verwirklichen trachteten [2]).

Was sich bis zur Gegenwart über den Einfluß des Bühnenreformators Tieck sagen und feststellen läßt, dürfte damit erschöpft sein. Noch haben seine Ideen nicht durchzudringen vermocht; was

[1]) Prag, Wiener Volkstheater, Berliner Schillertheater, Breslau.

[2]) Da sind zu nennen: in München selbst 1898 durch die literarische Gesellschaft eine Aufführung von „Troilus und Cressida", die übrigens nur sehr teilweise „echt" war. Auch anderwärts und im Auslande kam es zu ähnlichen Versuchen. Hierzu gehört vor allem das Wirken der Elizabethan Stage Society in England (gegründet 1893, aufgelöst 1905); wie sehr diese sich mit gelehrsamer Spielerei begnügte, wie wenig es ihr auf eine Schaffung neuer Werte für das moderne Theater ankam, zeigt die Tatsache, daß 1900 bei einer von ihr veranstalteten Hamletaufführung Herren die Rollen der Königin und Ophelia darstellten. Ferner: in Paris 1900 im Theater L'Oeuvre eine Aufführung von „Maß für Maß" bei der man, um ja recht einfach zu sein, die Spieler von vorne durch das Publikum kommen ließ, und 1904 im Theater Antoine eine Vorstellung des „Lear" genau nach der Münchener Einrichtung; halten konnte sich keine der beiden.

er erdacht, was ihm Semper schuf, schlief bis heute ungenützt in den Bibliotheken. Wenn wir aber in der Zukunft einer inneren Erneuerung der Schaubühne entgegengehen, wenn es uns gelingt, ihre echten Werte zur Geltung zu bringen, die unechten auszuscheiden, wenn die bei allen bisherigen Versuchen immer wieder zurückgeschlagene Hoffnung der künstlerisch Empfindenden auf eine neue Blüte der Bühnenkunst sich erfüllt — dann sollen wir daran denken, daß das Verdienst, als erster den Weg des Fortschrittes gewiesen zu haben, keinem andern zukommt, als Ludwig Tieck.

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.



C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.